

MAR 28 1949

IP and 1st
Ind. in last
✓ 411
Feb. '50

THE ROMANIC REVIEW

FOUNDED BY PROFESSOR HENRY ALFRED TODD

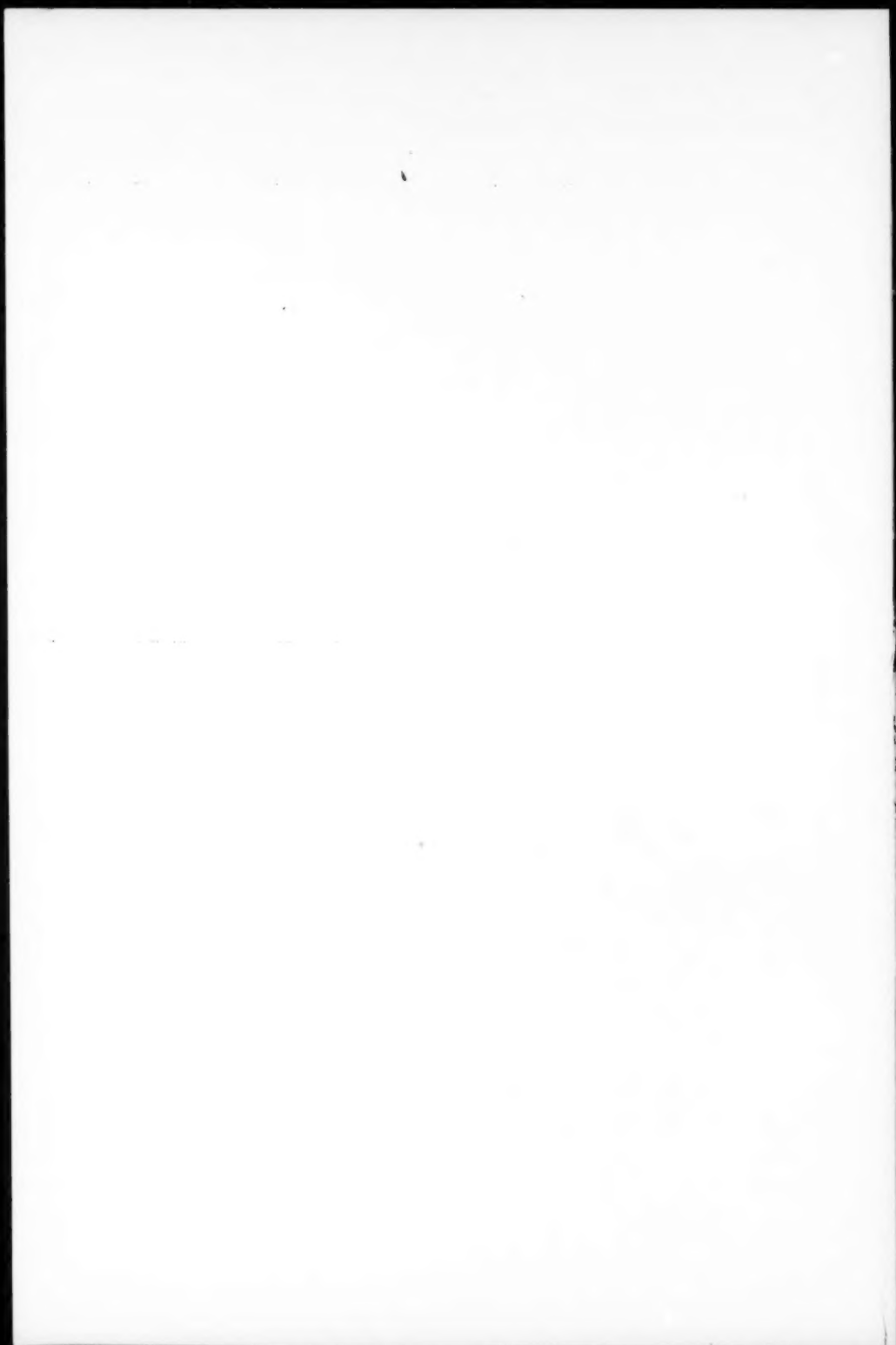
A QUARTERLY PUBLICATION OF
THE DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES
IN COLUMBIA UNIVERSITY

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS · PUBLISHERS

40
1949

14

VOLUME XL · FEBRUARY 1949 · NUMBER ONE-4-



THE ROMANIC REVIEW

FOUNDED BY PROFESSOR HENRY ALFRED TODD

A QUARTERLY PUBLICATION OF
THE DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES
IN COLUMBIA UNIVERSITY

VOLUME XL

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS
PUBLISHERS · NEW YORK

1949

N-7518

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
542378B

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
A 1950 L

THE ROMANIC REVIEW

A QUARTERLY PUBLICATION

NORMAN L. TORREY, *General Editor*

JEAN-ALBERT BÉDÉ	TOMÁS NAVARRO
DINO BIGONGIARI	JUSTIN O'BRIEN
ANGEL DEL RÍO	FEDERICO DE ONÍS
OTIS FELLOWS	LAWTON P. G. PECKHAM
DONALD M. FRAME	MARIO A. PEI
W. M. FROHOCK	JAMES F. SHEARER
JEAN HYTIER	NATHAN EDELMAN, <i>Managing Editor</i>

VOLUME XL

FEBRUARY 1949

NUMBER 1

ARTICLES

Rabelais and Musical Symbols	NAN COOKE CARPENTER	3
Les Goncourt et le réalisme, 1860-1870	J. S. WOOD	18
Amado Nervo and Maeterlinck: on Death and Immortality	GEORGE W. UMPHREY	35
Joinville's Nouns and Their Treatment in the Brussels Manuscript	NEWTON S. BEMENT	48

REVIEWS

Angel Flores and M. J. Benardete, editors, <i>Cervantes across the Centuries</i> [RONALD HILTON]	58
Gilbert Chinard, <i>En lisant Pascal: Notes sur les "Pensées" et "l'Economie du monde."</i> [JOSEPH F. JACKSON]	60
Daniel Mornet, <i>Andromaque de Jean Racine.</i> [GEORGES MAY]	62
Gustave Charlier, <i>Le Mouvement romantique en Belgique, 1815-1850.</i> I. <i>La Bataille romantique.</i> [BENJAMIN M. WOODBRIDGE]	63
Henri Peyre, <i>Les Générations littéraires.</i> [JEAN HYTIER]	65
Hilaire Van Daele, <i>Petit Dictionnaire de l'ancien français</i> ; Kenneth Urwin, <i>A Short Old French Dictionary for Students</i> ; R. Grandsaignes d'Hauterive, <i>Dictionnaire d'ancien français—Moyen Age et Renaissance.</i> [RAPHAEL LEVY]	70
Books Received	74
Notes for Contributors	76

THE ROMANIC REVIEW is published four times a year (February-April-October-December) by Columbia University Press, Mt. Royal and Guilford Aves. Baltimore 2, Md. Single copies, \$1.25 (foreign \$1.35); \$5.00 a year (foreign, including Canada, \$5.30). Subscribers should notify the publisher of change of address at least three weeks before publication of issue with which change is to take effect. Entered as second-class matter, June 9, 1947 at the post office at Ithaca, New York, under the Act of March 3, 1879. Application for re-entry as second-class matter pending at the Post Office at Baltimore, Md., under the Act of August 24, 1912. Copyright 1949 by Columbia University Press.

Manuscripts, editorial communications and books for review should be addressed to Professor Norman L. Torrey, Philosophy Hall, Columbia University, New York City. THE REVIEW will not be responsible for the return of manuscripts unless accompanied by a self-addressed, stamped envelope. For all questions regarding preparation of manuscripts and printing style, consult the "Notes for Contributors" at the end of the February issue.

All communications of a business nature should be addressed to Columbia University Press, Mt. Royal and Guilford Aves., Baltimore 2, Md., or 2960 Broadway, New York 27, N. Y.

RABELAIS AND MUSICAL SYMBOLS

FOR CENTURIES the fascination of Rabelais' "petit monde" has led scholars to widespread investigations of its many aspects. But with the exception of scattered notes in various Renaissance periodicals and a few pages in M. Sainéan's *Langue de Rabelais*,¹ no serious attempt has been made to investigate Rabelais' use of musical terms and ideas. That an understanding of musical theory and practice formed a substantial part of Rabelais' vast learning is not surprising when we remember his studies at several of the French universities, all organized alike under papal jurisdiction and all requiring the study of music as one of the liberal arts prerequisite to the study of law, theology, and medicine. The long novel *Gargantua and Pantagruel* abounds in musical references of one sort and another. If taken at face value, these allusions give an interesting cross section of musical practices and ideas prevalent in the 16th century. Their actual significance, however, lies much deeper: for with a multiplicity of metaphorical meanings they form an integral part of Rabelais' penetrating satire.

Since an investigation of all such allusions would far exceed the limits of one essay, this discussion will center around a single aspect of music: musical instruments. Many of Rabelais' references to instruments of music appear as figures or images used for purposes of description or characterization. Such images are generally based upon physical properties of the various instruments—size, shape, sound, or method of performance; but often some less obvious characteristic is also implied, frequently in a highly ribald connotation. In his musical language Rabelais includes all types of instruments—string, wind, percussion and keyboard. And in the course of the five books certain consistent patterns in the use of musical figures emerge, patterns which thus become symbolical and bring added shades of meaning to musical allusions not strictly metaphorical.

No single instrument, it seems, appeared to this jovial raconteur more apt for metaphorical language than the bagpipe, many features of which form the basis for figures of speech. When Rabelais, for instance, cites the Masorets (Hebrew commentators mentioned a number of times in *Gargantua and Pantagruel*) as authorities for Pantagruel's lineage, he calls them "beaux cornemuseurs Hebraïques" (*Pant.*, i),² a neat antiphrasis (and indeed one detail in a whole chapter of typical Rabelaisian irony) obviously suggesting turgid and bombastic writers. A similar tendency to long-winded verbosity on the part of high ecclesiastical dignitaries is also implied by one of the *beaux livres* of the Saint-Victor Library: "La Cornemuse des prelatz"

1. Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais*, Paris, 1922-1923, I, 198-208.

2. All quotations are taken from the edition of Jean Plattard, Paris, 1929, 5 vols.

(*Pant.*, vii).³ Much later, Rabelais refers again to this volume, quoting an obscure stanza on folly written by "un venerable docteur, auteur du livre intitulé *La Cornemuse des prelates*" (V, Prologue). An implication of bombast and pomposity, together with an actual physical image, is likewise basic to the simile used to describe the English scholar Thaumaste, who, at one point during the debate in sign language, "commença enfler les deux joues, comme un cornemuseur" (*Pant.*, xix). And probably the same figurative meaning is implied along with a low evaluation of the skin in question, when Epistemon, recently returned from Hell, describes the wretched condition of Pope Julius among the immortals: Julius had been beaten so badly "que sa peau n'eust valu à faire cornemuses" (*Pant.*, xxx).

Several times the bagpipe is compared with parts of the body, especially the stomach with its capacity for great emptiness and replenishment. One such comparison occurs when the polylingual Panurge first meets and addresses Pantagruel (*Pant.*, ix):

Signor mio, voi vedete per essemplio che la Cornamusa non suona mai s'ela non a il ventre pieno. Così io parimente non vi saprei contare le mie fortune, se prima il tribulato ventre non a la solita refectiione.

And in the *Fourth Book* (lxiii) when the travelers are feeling the pangs of hunger, Xenomanes occupies himself by seeking to discover: "Maniere de aequilibrer et balancer la cornemuse de l'estomac, de mode qu'elle ne panche point plus d'un cousté que d'autre?" Similes based on the shape of both the pipe and windbag forming the *cornemuse* appear in the lengthy "anatomie" of Lent (Quaresmeprenant). Among his "parties internes," Lent had "le conare, comme un veze" (IV, xxx). Rabelais is characteristically specific here in using the Poitevin word *veze* (*vessie*, bladder) for bagpipe; and according to M. Le Double, who finds Rabelais' "anatomie" very exact and far ahead of common medical learning of his time, the pineal gland is indeed similar in appearance to the pouch of the *cornemuse*.⁴ Among his "parties externes," we are told, Lent had "les spondyles, comme une cornemuse" (IV, xxxi). This refers obviously to the pipe of the instrument. M. Le Double gives a drawing of the vertebrae—a curved column, smaller at top than at bottom—in outline very like the *chalamie* or *flûte champêtre* (pictures of which also appear), the sounding part of the *cornemuse*.⁵

In one instance the *cornemuse* is used figuratively to denote simple rusticity as opposed to the sophistication of courtly life represented by the more complex stringed instruments calling for skilled performers—probably

3. According to Paul Lacroix, *Catalogue de la bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Victor*, Paris, 1861, p. 110, Rabelais intended here an epigram to the *muse* or poetry of Octavien de Saint-Gelais, Bishop of Angoulême, whose allegorical and moral writings were held in great esteem at the time.

4. A.—F. Le Double, *Rabelais anatomiste et physiologiste*, Paris, 1899, pp. 278–279. M. Le Double does not discuss all the similes in Lent's "anatomie."

5. *Ibid.*, pp. 40–41.

with erotic implications in both parts of the comparison; for Panurge, happily interpreting the prediction of Triboulet the Fool to mean that he will marry a village maiden, says (III, xlv):

Plus dict qu'elle sera villaticque et plaisante comme une belle cornemuse de Saulieu ou de Buzançay . . . Plus me plaist le son de la rusticque cornemuse que les fredonnements des luzes, rebecz et violons auliques.

Bagpipe images in the *Third* and *Fourth Books* are generally quite obviously ribald. Triboulet warns Panurge against marriage, for instance, with a metaphor signifying cuckoldry: ". . . guare moine! cornemuse de Buzançay!" (III, xlv). And Pantagruel in an extended *cornemuse* comparison introduces a pun denoting cuckoldry and describes Panurge's future wife in terms of the windy and raucous-sounding instrument (III, xlv):

Dict oultre que serez la cornemuse de Buzançay, c'est à dire bien corné, cornard et cornu. Et, ainsi comme il, volant au roy Loys douzieme demander pour un sien frere le contrerolle du sel à Buzançay, demanda une cornemuse; vous, pareillement, cuydant quelque femme de bien et d'honneur espouser, espouserez une femme vuyde de prudence, pleine de vent d'oultrecuydance, crierde et mal plaisante, comme une cornemuse.

Grossest of all *cornemuse* images is that which describes one of the parallel alliances made by the inhabitants of the Island of Ennasin (IV, ix), where jolly joined egg to form omelet, slipper greeted foot, and other such unions took place:

Un bachelier en busches, passant, dist à une jeune baschelette: "Hay, hay, hay! Tant y a que ne vous veidez, Muse. —Je vous voy, respondit elle, Corne, volontiers. —Accouplez les, dist Panurge, et leurs soufflez au cul: ce sera une cornemuse."

For low characterization, the drum is next in favor to the bagpipe. Among Lent's "parties internes" is "la raison, comme un tabouret" (IV, xxx)—that is, a little drum which makes continuous noise and says nothing. The vibrating of an object on a resounding drumhead is suggested in the simile that Panurge's itching powder, sprinkled upon the unsuspecting citizenry of Paris, made them "dancer comme jau sus breze, ou bille sur tabour" (*Pant.*, xvi). Most drum figures, however, have lewd implications, such as the reference to Julia, daughter of the Emperor Octavian, who "ne se abandonnoit à ses taboueurs sinon quand elle se sentoit grosse" (*Gar.*, iii). And Panurge speaks of "braquemarder toutes les putains" among the Dipsodes, quoting a ribald couplet (*Pant.*, xxvi):

Qu'il n'en eschappe pas une,
Que je ne taboure en forme commune.

Herr Trippa (Cornelius Agrippa), consulted by Panurge for advice on marriage, suggests many kinds of divination, among them one which warns

Panurge of an unfaithful wife: "Par Ceromantie: là, par la cire fondue en eaue, tu verras la figure de ta femme et ses taboueurs" (III, xxv). The same metaphor occurs a few chapters later in the story of Hans Carvel who became jealous of his wife "et entra en soubson qu'elle se faisoit tabourer les fesses d'ailleurs" (III, xxviii). The significance of Panurge's dream is similarly obvious: "Peu après me sembla que je feuz ne sçay comment transformé en tabourin" (III, xiv). Pantagruel argues with Panurge, changing the metaphor into a simile: "Aussi ne sera de vous faite metamorphose en tabourin, mais d'elle vous serez battu comme tabour à nopces" (*ibid.*). The *tabour à nopces* figures twice again with erotic significance, once when Panurge speaks of himself as a bridegroom: "Au demourant, je seray joyeux comme un tabour à nopces, tousjours sonnant, tousjours ronflant, tousjours bourdonnant et petant" (*ibid.*). And later the drummer Trudon compares drums and drummer, referring to his drum broken by merry-makers at the Catchpole Wedding and to his own blackened eye: "Tabourins à nopces sont ordinairement battuz; tabourineurs bien festoyez, battuz jamais" (IV, xv).

Panurge's wedding drum, "tousjours sonnant, tousjours ronflant, tousjours bourdonnant," resembles one of Lent's attributes: "le sens commun, comme un bourdon," (IV, xxx). Like Lent's "raison," his "sens commun" was incapable of anything except disorganized, droning noise. And he had "l'imagination, comme un carillonnement de cloches" (*ibid.*)—that is, heavy, confused, and tumultuous. An obscene pun on the word *carillonner* occurs in the *Third Book* (xxvi) when Friar John answers Panurge's question on marriage: "Marie toy de par le Diable, marie toy, et carillonne à doubles carillons de couillons."

Just as the *cornemuse* and *tabour* usually imply lovemaking in the metaphorical language of Rabelais, the various types of flutes signify excessive drinking. Before the baby Gargantua's baptism, for instance, his attendants "luy donnerent à boyre à tyre larigot" (*Gar.*, vii). The *larigot* or *arigot* was a small ivory flute held with raised chin and elbows;⁶ and so we know that the child Gargantua early learned to drain his glass. Rabelais uses this same figure to describe Anarchus and the army of Dipsodes who suitably prepared themselves for battle with Pantagruel's forces "par boire à tyre larigot" (*Pant.*, xxviii). A reference to the *flûte d'Allemand* (inordinate drinking)⁷ neatly characterizes Jean Meschinot's book, playing on the word *glasses* (*verres*, German flutes, and *lunettes*), when one of the nonsensical lords arguing a case before Pantagruel says (*Pant.*, xi):

6. Lazare Sainéan, "Rabelaisiana," *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, VII (1909), 360.

7. *Ibid.*, quoting Fleury de Bellingen: "Les Allemands se servent dans leurs débauches de verres longs et étroits qu'on appelle *flûtes*. Comme ils vident souvent et qu'ils boivent beaucoup, on dit en commun proverbe: *jouer de la flûte de l'Allemand*, quand on veut dire boire avec excès."

. . . attendu que Messieurs des Comptes ne convenoyent en la sommation des fleutes d'allemand, dont on avoit basti les *Lunettes des Princes*, imprimée nouvellement à Anvers.

Several other wind instruments appear in metaphorical dress. Lent, we are told, had "le perinaeum, comme un flageolet" (IV, xxxi), and here again it is the contour of the instrument which gives the obvious resemblance. M. Le Double shows a picture of the triangular Pan-pipe, quite similar to the triangular outline of the perineum.⁸ "Amateurs" of Rabelais will have no difficulty suggesting other similarities which make this comparison especially apt. Lent also had "les mammelles, comme un cornet à bouquin" (*ibid.*). At first glance, this seems a farfetched simile, one which M. Le Double significantly omits in his "explication" of Lent's "anatomie"; but a reasonable explanation might lie in the similarity between the mouthpiece of the curved cornet⁹ and the nipple of the breast. As to the *hautbois*, Rabelais introduces a pun on the word when he tells how Panurge ran through his fortune, cutting down great forests of trees—"jouant des haults boys"—among his other extravagances (III, ii).

Figurative references to various stringed instruments depend often upon the shape of the instrument as the basis for comparison. When we read, for example, that "la noble Badebec . . . avoit visaige de rebec" (*Pant.*, iii), we imagine Pantagruel's mother with a face long and thin and perhaps filled with deep lines like the carvings on a rebec—a small, narrow bowed instrument of the violin family. Again, when Rabelais says that Lent had "les paulpieres, comme un rebec" (IV, xxxi), he probably compares the closed eyelids to the round head of the rebec, bulging from its narrow neck.¹⁰ Only once is the guitar mentioned: Lent had "les pieds, comme une guinterne" (*ibid.*), an appropriate simile when one compares the outline of the foot to the shape of the guitar. Lent also had "le nombril, comme une vielle" (*ibid.*), a simile I am unable to explain (and one which M. Le Double omits), unless the button-like navel reminded Rabelais of the knob on the handle of a hurdy-gurdy.¹¹ M. Le Double's drawing of the tongue, showing its resemblance in outline to a harp¹²—the Apollonian lyre—explains the aptness of Rabelais' simile that Lent had "la langue, comme une harpe" (*ibid.*). The harp is mentioned again with a different connotation—the attribute of a soul in Paradise—at the end of the *Fifth Book* (xlvi) when Panurge says:

*Et je seray comme une herpe
Sauvé en paradis gaillard.*

8. *Rabelais anatomiste*, pp. 200-201.

9. See pictures of the cornet in Curt Sachs, *History of Musical Instruments*, New York, 1940, p. 325.

10. This is M. Le Double's explanation: see his *Rabelais anatomiste*, p. 419.

11. See picture of the *vielle* in *Nouveau Petit Larousse*, 120th ed., Paris, 1931, p. 1093.

12. *Rabelais anatomiste*, p. 254.

We have already noted "les fredonnements des lucz, rebecz et violons auliques" (III, xlv) as signifying sophisticated and probably erotic court life. In the *Fifth Book* (xiii) the clawing of the Furred Cats is compared to the sounds of unstrung or out-of-tune violins: "Au son de la bourse commencerent tous les Chatsfourrez jouer des griphes, comme si fussent violons desmanchés."¹³ The phrase *jouer du luc* appears only once, in an erotic sense, followed immediately by an obscene musical metaphor including a partial palindrome at the end: one of the lords pleading a case before Pantagruel says he had seen "gros cappitaines en plein camp de bataille . . . se dodeliner, jouer du luc, sonner du cul . . ." (*Pant.*, xii).

There remain, finally, the keyboard instruments, among which the organ is often mentioned in an admirable sense. Speaking of the efficient organization of Grandgousier's army, for instance, Rabelais notes that these well-trained "hommes d'armes" "mieulx ressembloient une harmonie d'orgues et concordance d'horologe q'une armée ou gendarmerie" (*Gar.*, xlvii)—a commentary upon 16th-century "gendarmerie," generally a heterogeneous lot. Twice again this *harmonie d'orgues* is implied. After Pantagruel has made what seems to Panurge a highly sensible explanation of marriage, the latter comments: "Vous dictiez d'orgues" (III, xxxvi); and after the Papimane Bishop has recited a long eulogy of the Sacred Decretals, "Voicy, dist Panurge, qui dict d'orgues" (IV, lii)—with ironic effect, to be sure.¹⁴ When Seigny Joan, "le fol citadin de Paris," gave a wise decision in the Episode of the Porter and Cook, he prepared himself for the occasion by putting on his cap with "aureilles de papier, fraizé à points d'orgues" (III, xxxvii), this frill like rows of organ pipes undoubtedly adding to his foolish dignity. Lent, we read, had "la poitrine, comme un jeu de reguales" (IV, xxxi), the breast, with its rising and falling, bearing some resemblance to *un jeu d'orgues*, as M. Le Double points out.¹⁵ By suggesting also the wheezing of the bellows and the sound of the regal—a reed organ with a harsh tone—Rabelais reinforces here his depiction of an old and decrepit Lent.

Speaking of "pauvres verolez et goutteux" (*Pant.*, Prologue), Rabelais says "les dentz leur tressailloyent comme font les marchettes d'un clavier d'orgues ou d'espINETTE quand on joue dessus." And a similarity in appearance between human toes and a keyboard is responsible for the first detail in the lengthy description of Lent: "Les orteilz avoit comme une espinette

13. This phrase has had a rather loose interpretation by Rabelais' translators. Peter Motteux, *Gargantua and Pantagruel*, Everyman's Library, London and New York, 1941, II, 279, writes: "The furred law-cats no sooner heard the jingling of the chink, but they all began to bestir their claws, like a parcel of fiddlers running a division." And Jacques Le Clercq, *Gargantua and Pantagruel*, New York, 1944, p. 723, says: "The jingle of the coins had not subsided before the Furry Lawcats were clawing away, like a rabble of fiddlers going mad over a pizzicato passage."

14. See the edition of Burgaud des Marets and Rathery, 2nd rev. ed., Paris, 1870, III, 684, note 1, for an explanation of the term *dire d'orgues*: "c'était avoir une bouche d'or, ou parler à merveille, comme parlent les orgues"; or it might refer to *organa prophetarum*, "les oracles des prophètes."

15. *Rabelais anatomiste*, p. 185, note 1.

organisée" (IV, xxxi). A triple "plaisanterie" reminiscent of the "gros capitaines en bataille" describes the baby Gargantua lying in his cradle "en dodelinant de la teste, monichordisant¹⁶ des doigtz et barytonant du cul" (Gar., vii), the young giant moving his fingers as though playing exercises on a keyboard. The same metaphor occurs again in the *Fourth Book* (lxiii) when "Eusthenes sus une longue coulevrine jouoit des doigtz, comme si feust un monochordion."

The keys of the spinet (*manequins*) and the lower register of this instrument (*basses marches*) form an obscene metaphor when Panurge tries to make love to the Lady of Paris, "jouans des manequins à basses marches" (Pant., xxi).¹⁷ Similar in idea is the phrase *sonner l'antiquaille* (with no particular musical means mentioned). One of the fatuous lords arguing before Pantagruel, for example, speaks of people "me sonnant l'antiquaille" (Pant. xii)—the reference being to a type of *branle*, "une danse de carnaval, durant laquelle, à la faveur du masque, les dames laissaient prendre à leurs danseurs plus d'une privauté".¹⁸ A few chapters later (Pant., xxi), this erotic metaphor occurs again—as Panurge importunes the lady:

... car (monstrant sa longue braguette) voicy Maistre Jean Jeudy qui vous sonneroit une *antiquaille* dont vous sentirez jusques à la moelle des os.¹⁹

Metaphors based upon the various instruments of music, then, fall into a more or less regular pattern. Quite in keeping with literary traditions of the time, figures based upon wind instruments are generally applied to comic characters and situations. But with Rabelais the use of such imagery has much additional significance. *Cornemuse* images meaning empty verbosity are used ironically in *Pantagruel* with one repetition in the *Fifth Book* (*La Cornemuse des Prelatz*). In the *Third Book* (which deals primarily with the question of marriage, "la querelle des femmes") and the *Fourth Book*, such images always bring lewd or erotic implications. On the one occasion when Rabelais whimsically refers to the bagpipe in a noble sense (III, Prologue, where he compares his own building technique with the well-known legend

16. The monochord was originally a one-string instrument supposed to have been used by Pythagoras to illustrate differences in pitch proportionate to differences in string lengths and also used for the teaching of musical mathematics in schools of higher learning throughout the Middle Ages. By Rabelais' time, however, the term was often applied to keyboard instruments, and such is undoubtedly the meaning of this passage.

17. According to Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London, 1611, *jouer à basse marches* means *to leacher*. *Jouer des orgues*: "To play the lascivious wanton, to leacher."

18. *Edition critique* of Abel Lefranc et al., Paris, 1913-1931, IV, 231, note 9.

19. M. Le Clercq (*Gargantua and Pantagruel*, pp. 243-244) has given his imagination full play in translating this passage, introducing a whole galaxy of such metaphors: "For", he showed her his long codpiece, "here is Master Johnny Inigo, a master instrumentalist who begs to fiddle and thrum, sweep the *viola d'amore*, play the manichord, twiddle the gittern, strike the lyre, beat the drum, wind the horn and grind the organ until you feel his music throbbing in the marrow of your bones."

of Amphion), he carefully chooses the word *musette* (with a pun on his poetic gifts), a type of bagpipe associated with the nobility:²⁰

... je serviray les massons . . . et . . . au son de ma musette mesureray la musarderie des musars. Ainsi fonda, bastit et edifia Amphion, sonnans de sa lyre, la grande et celebre cité de Thebes.

Flute images, one a repetition (*boire à tirelarigot*), signify immoderate drinking and appear only in the first two books. Most obscene of all are the *tabour* images, always used with the same meaning whether applied to comic characters (Panurge and Trudon) or to personages of high rank (Julia, daughter of an emperor). One of these appears in *Gargantua* and one in the *Fourth Book*; the *Third Book* is liberally sprinkled with them. It is remarkable here that none of these obscene figures, based upon wind instruments or drums, appears in the *Fifth Book*, which differs in many respects from the other four parts of the novel.

Stringed instruments, on the other hand, usually characterize the nobility (Badebec, court life in general) or even the heavenly (Panurge *en harpe*, "sauvé en paradis gaillard"). In such characterization Rabelais again follows a well-known literary convention, but with him the intention is generally ironic. These figures are comparatively rare and, with the exception of similes in Lent's "anatomie," are found only in *Pantagruel*, the *Third Book*, and the *Fifth Book*. Metaphors based upon keyboard instruments are likewise usually applied to pleasant actions and situations. The organ, for instance, is used several times (*Gargantua*, *Third Book*, *Fourth Book*) to signify harmoniousness and balance—*harmonie d'orgues*, sometimes with ironic effect. Two of these metaphors—*dicter d'orgues*—are not only identical but serve identical structural functions: each opens a new chapter, one in the *Third Book* and one in the *Fourth Book*. The one time when Rabelais refers to the organ in a derogatory sense (Lent's "poitrine"), he uses the specific word *reguales*. Figurative performance on the monochord—no particular instrument—in *Gargantua* and in the *Fourth Book* signifies a light pastime for idle moments.

As to the various parts of Lent, many of which are described in terms of musical instruments, the striking feature—and one which may not appear at first glance—is the closeness in similarity of the objects compared. In the list of "parties externes," the immediate similarity lies in the objective form of the related details—the foot like a guitar, the toes like a spinet; but more often than not this physical similarity is accompanied by some less obvious significance which makes the simile especially effective and sharply humorous. This consistency explains, as far as musical comparisons are concerned, the organization of the "anatomie" of Lent, a plan much more rationalistic and logical than at first appears. In his subtleties here Rabelais shows not

20. See Sainéan, *La Langue de Rabelais*, I, 199, and Sachs, *History of Musical Instruments*, p. 283.

only that exact medical knowledge for which he has often been praised but also a wide acquaintance with many features of musical instruments.

It is interesting now to apply the various meanings consistently associated with musical figures to other references to musical instruments in Rabelais' long novel, references not primarily metaphorical. The result is a wider understanding of such allusions and a deeper insight into Rabelaisian techniques. A part of Gargantua's day, for example, of which we have a typically detailed account (*Gar.*, xxiii), was spent in learning to play many musical instruments:

Au regard des instrumens de musique, il aprint jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte de Alemant et à neuf trouz, de la viole et de la sacqueboute.

This list signifies, first of all, Rabelais' humanistic ideas on education; for Gargantua not only studied theoretical music as part of the quadrivium of the seven liberal arts, but he also became acquainted with practical aspects of music. Keeping in mind Rabelais' metaphorical tendencies, however, one notes here also certain ribald implications (*jouer du luc, jouer de la flûte d'Allemand*) which further characterize the young giant. In this same account of Gargantua's day, we learn that after the evening meal Gargantua and his friends "se adonnoient à chanter musicalement, à jouer d'instrumens harmonieux . . .," this being a fitting pastime for young nobility suitably versed in musical accomplishments for social purposes. The fortunate people who lived at Thelema, too, had all been brought up "tant noblement" "qu'il n'estoit entre eulx celluy ne celle qui ne sceust lire, escrire, chanter, jouer d'instrumens harmonieux" (*Gar.*, lvii). Noble qualities associated with *violons* and *harpes* also help characterize the fine sheep of Dingdong (Dindenault), who says: "Des boyaulx, on fera chordes de violons et harpes, lesquelles tant cherement on vendra comme si feussent chordes de Muncan ou Aquileie" (IV, vi). And Panurge, frightened in the midst of the tempest, refers to Arion's lyre in a heavenly or miraculous sense (IV, xxi):

Vray Dieu, envoye moy quelque daulphin pour me saulver en terre comme un beau petit Arion. Je sonneray bien de la harpe, si elle n'est desmanchée.

Bells play an especially large role in the five books, with allusions too numerous to cite in full. In the first part of the novel, two Notre Dame bells—Marie and Jacqueline—form an integral part of the story; for Gargantua "considera les grosses cloches que estoient esdictes tours, et les feist sonner bien harmonieusement" (*Gar.*, xvii), after which he picked them up and carried them home, causing great consternation to the citizenry of Paris who promptly sent Magister Janotus to harangue *en carillon* for their return. Pantagruel evidently inherited his father's delight in bells, for asked by the people of Orléans to restore to its belfry a large bell buried deep in the ground, he gladly obliged: "Et, devant que la porter au clochier, Pantagruel en voulut donner une aubade par la ville, et la faire sonner par

toutes les rues, en la portant en sa main" (*Pant.*, vii). In the *Third Book* (xxvii) bells again share in the story, when the bells of Varennes answer Panurge's question in their own rhythmical way with echoes and reverberations: "*Marie toy, marie toy: marie, marie. Si tu te marie, marie, marie, tresbien t'en trouverras, veras, veras. Marie, marie.*" Later, after Friar John's long litany against marriage, the bells—proverbial for saying whatever we want to hear—change their tune: "*Marie poinct, marie poinct, poinct, poinct, poinct, poinct. Si tu te marie (marie poinct, marie poinct, poinct, poinct, poinct, poinct), tu t'en repentiras, tiras, tiras: coqu seras* (III, xxviii). Interestingly enough, Rabelais bases his prophecy of the bells upon a satirical 15th-century *chanson*²¹ with a ponderous refrain reminiscent of the heavy repercussions of bells:

*Lourdault, lourdault, loudault, garde que tu feras.
Car sy tu te maries tu t'en repentiras.*

The section of the *Fifth Book* known as Ringing Island (*L'Isle Sonante*) is characterized throughout by "la perpetuelle sonnerie des cloches." On first approaching the island, the travelers heard "cloches grosses, petites et mediocres, ensemble sonantes comme l'on faict à Paris, à Tours, Gergeau, Meudon et ailleurs, es jours de grandes festes" (V, i). A harsher note is sounded after the travelers had remained on the island long enough for the bells to become annoying: "Mais ne pouvions dormir à cause du sempiternel brinballement des cloches" (V, vii). In this satire of the Church such constant bell-ringing not only appears as an indispensable accompaniment to liturgical practices; in Rabelais' symbolical language it signifies confused and disorganized thought and action among men of the Church.

Certain instruments of music are mentioned as traditional attributes of specific characters—often legendary or mythological—just as in paintings, certain characters are always depicted with their own conventional symbols (St. Peter's key, Jerome's hat, Hercules' lionskin and club). Nero in Hell for instance, was a *vielleur*²² (*Pant.*, xxx), either a performer on the fiddle (generally associated with blind beggars) or a player on the hurdy-gurdy (already archaic in Rabelais' time²³). Significant here is the *vielle* and not the aristocratic *violon* as the distinguishing mark of the musical emperor in the lower world; Nero's social position is thus shown as quite the reverse of his earthly status as royal amateur of the violin. Amphion's *lyre* (III, Pro-

21. Words and melody of this *chanson* are found in Gaston Paris, *Chansons du XV^e siècle*, Paris, 1875, pp. 69-70, and Théodore Gérold, *Chansons populaires des XV^e et XVI^e siècles*, Strasbourg, 1913, pp. 40-41. A four-part setting by Loyset Compère was published in Petrucci's collection of polyphonic songs known as *Canti B*, Venice, 1501.

22. According to Cotgrave's *Dictionarie*, *vielle* means: "A rude, or harsh-sounding Instrument of Musicke, usually played on by base Fiddlers, and blind men". *Vielleur*: "One that usually plays on, or gets a rascallie living by playing on, a Vielle, and thence, any base, or beggarlie Fidler."

23. See Sachs, *History of Musical Instruments*, p. 272.

logue) and Arion's *harpe* (IV, xxi) have already been mentioned. In the Episode of the Frozen Words (IV, lv) Orpheus and his lyre become a subject for speculation, as Pantagruel wonders if the strange sounds heard by the travelers may not emanate from that source. Among the figures from antiquity who appear in the *Fifth Book*, several are characterized by their own particular instrument of music. Hearing the bells on first approaching Ringing Island, Pantagruel thought they might be "cymbales corybantiques de Cybele, mere grande des dieux" (V, i). And at the Temple of the Bottle the travelers saw Pan in mosaic: "en main senestre portoit un flutte" (V, xxxix). In Bacchus' army warring against the Indians, the travelers saw Pan again "avec sa fluste rustique les [Menades] exciter à vertueusement combattre" (V, xl). Finally, when the priestess Bacbuc arrayed Panurge for consulting the Oracle of the Bottle, she significantly included *à trois* the musical instrument which best characterized Panurge: "le ceignit de trois cornemeuses liées ensemble" (V, xliii).

Musical instruments are often indispensable features in characterizing a situation, lending an air of sparkle and gaiety, for example, to a scene of merrymaking, as when Gargantua and his companions "allèrent pelle melle à la Saulsaie, et là, sus l'herbe drue, dancèrent au son des joyeux flageollets et doulces cornemuzes" (*Gar.*, iv). And *la belle bouzine* (Rabelaisian antiphrasis again) sets a note of joyous rusticity when, after the brief encounter between Gargantua's shepherds and the Léné bakers, "bergiers et bergieres feirent chere lye avecques ces fouaces et beaulx raisins, et se rigollèrent ensemble au son de la belle bouzine" (*Gar.*, xxv). Nothing could more effectively imply the ridiculous shabbiness and degradation attendant upon the wedding of the defeated King Anarchus to an old hag than the comment on the music: "Et, pour les faire dancier, loua un aveugle qui leur sonnoit la note avecques sa vielle" (*Pant.*, xxxi); for ordinarily the flute and tabor furnished the music for wedding festivities. Consequently, when preparing for the Catchpole Wedding, Panurge told the drummer Trudon: "... soyez y avecques vostre flutte et tabour" (IV, xii). And later, when the Catchpole arrived: "Soubdain feut de tous entendu que Chiquanous estoit en pays . . . Trudon sonner de sa flutte, battre son tabourin" (IV, xiv).

Shrill wind instruments and drums, traditionally associated with military activities, often add descriptive realism to Pantagruelian battles. Friar John, for instance, found Picrochole's army completely disorganized—"sans ordre, ne enseigne, ne trompette, ne tabourin" (*Gar.*, xxvii)—and laid on mightily with his staff, to the great dismay of the enemy. Much later in the novel, Pantagruel's company met the warlike Chitterlings (Andouilles) "furieusement en bataille marchantes vers nous, au son des vezes et piboles, des guoges et des vessies, des joyeux pifres et tabours, des trompettes et clairons" (IV, xxxvi)—an absurd assortment showing the utter ineffectualness of the Chitterlings as warriors. Ridiculous and rustic too was one of the pictures on the wall of the Temple of the Bottle, wherein captains among

the armies of Bacchus, "avec cornaboux [cowhorns] sonnans les orthies," encouraged their men (V, xl).

Trumpets and drums are introduced occasionally to herald some event of great importance, often with ironic effect. "Pour mieulx confermer son entreprise, envoya sonner le tabourin à l'entour de la ville" (*Gar.*, xxvi), we read of Picrochole, preparing to make war upon Gargantua's shepherds. And when Grandgousier sent his chancellor to treat with Picrochole, this official "se transporta avecques la trompette à la porte du chasteau" (*Gar.*, xxx). In the *Fourth Book* (xxxiii) when the travelers caught sight of the "monstrueux physetere," "Par le conseil du pilot feurent sonnées les trompettes de la thalamege en intonation de Guare! Serre!" The trumpet also marked the climax to the story of the Milanese rebellion against Frederick Barbarossa, for it was announced that all citizens who wished could save their necks from the hangman by a humiliating act, performed "à son de trompe" (IV, xlv).

At times, instruments of music play an even stronger role as the guiding force in certain situations. Trudon's drum and tabor ordered events at the Catchpole Wedding: "Au son du tabourin changeant son intonation, feurent les guanteletz mussez . . . et confitures multipliées de nouveau" (IV, xv). And the strange assortment of food served as a banquet in Lantern Land was brought in to appropriate strains of bagpipes and horns: "Les vezes, bouzines et cornemuses sonnerent harmonieusement, et leur furent les viandes apportées" (V, xxxiii bis).

No such rustic and comical instruments as these share in the activities at the dignified and humanistic court of Entelechy, populated with Greek scholars and imbued with Hellenic learning. For the Chess Ballet (V, xxiv and xxv), performed before Quint Essence and her court,

Chascune bande avoit de sa part ses musiciens vestus de pareille livrée, uns de damas orengé, autres de damas blanc, et estoient huit de chascun costé avec instrumens tous divers, de joyeuse invention, ensemblement concordans et melodieux à merveille, varians en tons, en temps et mesure, comme requeroit le progrez du bal.

Throughout the ballet the various moves of the dancers are ordered by the music:

. . . les personnages du bal tant soudain entendoient le son qui competoit à leurs desmarches ou retraict, que plutost n'avoit signifié le ton de la musique, qu'ils se posoient en place designée. . .

As the game begins, ". . . se prennent les uns les autres de tous endroicts, advenant le son de la musique." Later,

les musiciens commencent ensemble sonner en intonation martiale. . . Quand soudain les musiciens de la bande argentée cesserent, seulement sonnoient les organes de la bande aurée.

At the end of the first half, "les deux compagnies des musiciens commencerent ensemble sonner, comme victoire." With the music half a beat faster and the dance movements similarly changed, the second tournament began:

les deux bandes . . . commencerent à combattre pour la seconde fois, excepté que la musique fut en mesure serrée d'un demy temps plus que le precedente; les progrez aussi totalement differens du premier.

For the third and last part,

fut la musique serrée en la mesure plus que de hemiole,²⁴ et intonation Phrygienne et bellique, comme celle qu'inventa jadis Marsyas.

Such passages as these are based upon ideas of the effects of music (*ethos*), springing from Greek philosophy. Not only does Rabelais allude to the Phrygian mode, one of the eight non-transposing Greek scales which, probably owing to its high pitch, was thought to incite men to bravery and military prowess; he also closes the account of the ballet with a reference to the power of music over man's emotions:

encores plus sentions nous nos cœurs esmeus et effrayez à l'intonation de la musique; et croyois facilement que par telle modulation Ismenias excita Alexandre le Grand . . . à soy lever et armes prendre.

A striking demonstration of the curative powers of music, discussed by the Greek philosophers and by many of the medieval writers on music, likewise takes place at the court of Quint Essence. Rabelais, quite properly interested in this subject from his own medical studies and dealings with the sick, introduces the thought in a unique way in recounting the marvels of the land of Entelechy: he actually dramatizes the idea in displaying the wondrous organ—"ceste admirable et nouvelle structure d'orgues"—its parts made of various healing plants, with which Quint Essence cures the sick (V, xx):

Puis nous monstra les orgues, desquelles sonnans, faisoit ses admirables guarisons. Icelles estoient de façon bien estrange: car les tuyaux estoient de casse en canon, le sommier de gaïac, les marchettes de rubarbe, le suppied de turbith, le clavier de scammonie.

24. The Episode of the Chess Ballet is taken from Colonna's *Hypnerotomachia*. In this passage Rabelais follows the original but makes several significant changes. He uses the technical term *hemiole* (in mensural relationships, the proportion 3:2—three beats in the time allotted to two) to show exactly how much faster was the music of the third ballet; and he adds the adjective *bellique* traditionally used by musical theorists to describe the Phrygian mode. Compare the original, Francesco Colonna, *Poliphili hypnerotomachia*, Venice, 1499, reprinted London, 1904, fol. h recto: "Nella tertia chorea tutti ad gli lochi sui regulati & distributi, piu anco ragli musici strinxeron la mensura del tempo, cum il modo & tono del excitante Phrygio, Quale tonatiõe unq̃ seppe ritrouare Marsyas di Phrygia."

As in the *organes* of the Chess Ballet, the *harmonie d'orgues* is again understood in this miraculous healing:

Lors que considerions ceste admirable et nouvelle structure d'orgues, par ses Abstrakteurs . . . et aultres siens officiers, furent les lepreux introduits; elle leur sonna une chanson, je ne sçay quelle; furent soudain et parfaitement guaris. Puis furent introduits les empoisonnez; elle leur sonna une autre chanson, et gens debout. Puis les aveugles, les sourds, les muets, les gens apoplectiques de mesme.

Rabelais is careful, thus, to use only the words *organes*, *musique*, and *orgues*, all signifying loftiness, in describing the music of the humanistic land of Entelechy. This same fine discrimination in the use of the words *vielle* and *violon* is probably responsible for his introduction of the latter word to the French language, an honor with which he is credited.²⁵ For the *vielle* characterizes two identical situations: the degradation of Nero and the degradation of Anarchus; but the *violon* always appears with noble connotations. This word does not occur until the *Third Book* and is also found in the *Fourth* and *Fifth Books*. Of all allusions to musical instruments, *cornemuse* references are the most frequent, found in all five books of the novel; and *tabour* references are next in number, found everywhere except in the *Fifth Book*. *Jouer des instruments harmonieux*, the pastime of cultivated nobility, occurs twice in *Gargantua* and nowhere else until the Episode of the Chess Ballet (*Fifth Book*). Bells ring noisily and gaily throughout the five books, some bells actively participating in the narrative. Most of the trumpet allusions are found in the *Fourth Book*, but flutes, organs, and the various stringed instruments are scattered throughout the novel. There is sometimes a tendency on Rabelais' part to repeat a musical thought in the same book or in the one next in order chronologically: *sonner l'antiquaille* appears twice in *Pantagruel* and nowhere else, the *vielle* in successive chapters in *Pantagruel*, the *harpe desmanchée* and *violons desmanchés* in the *Fourth* and *Fifth Books*, etc. It is noteworthy that references to musical instruments, metaphorical or otherwise, never appear in the really sordid passages of the novel.

In Rabelais' musical language, that instrument most fitting symbolically for supplying the proper overtones to a person or situation is always the one to be chosen. Musical symbolism seems to apply especially in three realms of *Pantagruel's* world. Bombast associated with the windy bagpipe and confusion implicit in the intermingling *carillonnement* of bells point up ecclesiastical satire. Rude wind instruments implying rusticity are contrasted with stringed instruments associated with the refinements of court and urban life in sociological characterization. And bagpipe and drum allusions, with some references to other instruments, enliven obscene or erotic situations. Very often a musical allusion will combine several of these ideas,

25. See Paul Barbier fils, "Ce que le vocabulaire du français littéraire doit à Rabelais," *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, III (1905), 290.

bringing a variety of rich associations to a given character or scene. These subtleties in musical symbolism for added layers of meaning shed light on Rabelais' contribution to medieval rhetoric and remain a part of the perennial enchantment of his "microcosme."

NAN COOKE CARPENTER

Montana State University

LES GONCOURT ET LE RÉALISME, 1860-1870

LORSQU'ON EXAMINE l'œuvre des Goncourt, on est frappé d'un fait assez curieux. Jusqu'en 1860, ils restent des écrivains qui se préoccupent du passé, surtout du dix-huitième siècle; point de romans, si l'on laisse de côté *En 18* . . . , ouvrage sans importance.¹ A partir de 1860 et jusqu'à 1870, ils écrivent presque uniquement des romans auxquels on est convenu de donner le nom de "réalistes." Après la mort de Jules, Edmond continue d'écrire des romans, mais, une fois qu'il a fini *La Fille Elisa*—déjà ébauchée avant 1870—il abandonne la sorte de littérature que lui et son frère avaient tant préconisée pendant dix ans, et cesse de s'imposer d'autre but que la recherche du beau. La littérature redevient alors pour lui ce qu'elle avait été pour les deux frères avant 1860—une satisfaction d'artiste, un moyen d'échapper aux déconvenues de la vie.

Or, dans les dix années qui nous occupent ici, il en va autrement. Bien loin de les consoler du mal de vivre, la littérature ne leur apporte que des tourments. Car ils s'efforcent de suivre un programme auquel répugne leur tempérament; bien que les Goncourt regimbent, aussi violemment que Flaubert, contre l'étiquette de "réalisme" qu'on veut coller à leurs livres, les six romans qu'ils font paraître entre 1860 et 1870 s'inspirent de principes qui sont chers aux écrivains réalistes. Rien de plus significatif à cet égard que le passage du *Journal* où ils affirment que l'histoire ne les satisfait plus, que la seule source d'intérêt pour eux est désormais la réalité contemporaine:

Maintenant, il n'y a plus dans notre vie qu'un grand intérêt: l'émotion de l'étude sur le vrai. Sans cela, l'ennui et le vide. Certes, nous avons galvanisé l'histoire, autant qu'il est possible, et galvanisé avec du vrai, plus vrai que celui des autres, et dans une réalité retrouvée. Eh bien, maintenant, le vrai qui est mort ne nous dit plus rien. Nous nous faisons l'effet d'un homme habitué à dessiner d'après la figure de cire, auquel serait tout à coup révélée l'académie vivante—ou plutôt la vie avec ses entrailles toutes chaudes et sa tripe palpitante.²

La plupart des critiques contemporains, ne voyant dans leur œuvre que des éléments immoraux et répugnants, se sont récriés;³ mais, pour les juger sans

1. F. Fosca, *Edmond et Jules de Goncourt*, A. Michel, 1941, pp. 42, 165.

2. *Journal*, II, 273. Nous renvoyons dans cet article à l'édition du *Journal* publiée par Charpentier en 9 volumes, 1887-1896. A part une pagination différente, et quelques postfaces assez lyriques de Lucien Descaves, l'édition définitive, 9 volumes, Flammarion, 1935-1936, est identique à la première. Dans les deux éditions, la table alphabétique des noms est très incomplète.

3. Les revues et les journaux favorables au règne de Napoléon III ont attaqué, assez durement parfois, "l'immoralité" des réalistes, y compris les Goncourt. Plus

parti-pris, le recul faisait défaut, et il vaut mieux s'adresser à des critiques postérieurs, telsque P. Martino:

Peut-être parce qu'ils sont venus plus tard, ils ont plus complètement réalisé les aspirations principales et diverses de la doctrine réaliste, qui se manifestaient depuis une quinzaine d'années: le roman sociologique à la Balzac; le goût pour l'information minutieuse et méthodique à la manière de Flaubert; la préférence pour les tableaux et les personnages empruntés aux milieux populaires, comme le voulait Champfleury; la conception de la monographie scientifique formulée par Taine.⁴

Il ne saurait être question de tracer dans cet article l'histoire du mouvement réaliste;⁵ de plus, il serait assez difficile de déterminer exactement ce qui a amené les Goncourt à "faire du réalisme," puisque les précisions nous manquent.⁶ Mais il paraît évident que le mouvement réaliste en littérature faisait partie d'un mouvement intellectuel beaucoup plus vaste, et que les cinquante dernières années du dix-neuvième siècle ont assisté au développement parallèle du positivisme et du réalisme littéraire.⁷ Les découvertes et plus encore les méthodes des hommes de science ont influé profondément sur leur époque; Auguste Comte, Renan et Taine visent essentiellement les mêmes buts que Pasteur, Berthelot et Claude Bernard; Flaubert proclame son admiration pour les sciences, surtout la science expérimentale; plus tard Zola, comme Balzac avant lui, fait entre la littérature et la science des rapprochements qui sont douteux certes, mais qui montrent jusqu'à quel point les préoccupations scientifiques le dominent. Et les Goncourt, très

tard Brunetière, dans *Le Roman naturaliste*, fait le procès du réalisme. Voir aussi B. Weinberg, *French Realism: the Critical Reaction, 1830-70*, New York, Modern Languages Association of America, 1937, pp. 187 ff., et R. Dumesnil, *L'Epoque réaliste et naturaliste*, Paris, Tallandier, 1945, pp. 361-362.

4. *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, 1913, p. 228.

5. On sait que "l'école" réaliste littéraire a été créée d'une manière tout à fait artificielle: Champfleury, vers le milieu du siècle, ayant pris la défense du peintre Courbet, se trouva élevé malgré lui au rang de chef des écrivains réalistes; Edmond Duranty fit paraître un journal: *Le Réalisme*, qui dura quelques mois (juillet 1856-mai 1857), et dont les principaux collaborateurs furent Duranty, Assézat et Thulié. Ce journal fit la guerre au romantisme, ce "rêve plein de débilité d'esprit," et se réclama de trois principes: l'art doit embrasser toutes les classes de l'humanité, et surtout les classes inférieures; il doit étudier sa propre époque; enfin il doit faire vrai, autrement dit choisir ses sujets dans la vie réelle. Il n'y avait là rien de nouveau; ces écrivains, sortis eux-mêmes de la petite bourgeoisie, et doués d'un talent plutôt médiocre, avaient une vision assez restreinte, et ils essayaient tout simplement de rehausser du prestige d'une doctrine leurs propres limitations. Voir pour plus de détails P. Martino, *op. cit.*, et R. Dumesnil, *Le Réalisme*, de Gigord, 1936, où les origines et la signification du mouvement réaliste sont étudiées à fond.

6. Ce ne sont certainement pas Champfleury et son petit groupe qui leur ont servi de modèles; les Goncourt ne s'intéressaient nullement à eux.

7. Citons, entre autres, les témoignages suivants: A. Delzant, *Les Goncourt*, Charpentier, 1889, pp. 302-303; J. Lemaitre, *Les Contemporains*, Lecène et Oudin, III, 39; G. Lanson, *Hommes et livres*, Oudin, 1895, pp. 323-324; G. Renard, *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Alcan, 1900, pp. 348-349; V. Giraud, *Essai sur Taine*, Hachette, 1901, pp. 11-13.

avares de louanges quand il s'agit de leurs contemporains, n'en laissent pas moins percer leur respect pour les découvertes de la science.⁸

Tout cela, évidemment, ne prouve rien; on risque, en travaillant à coups d'analogies et d'hypothèses, d'arriver à des conclusions séduisantes mais dépourvues d'exactitude.⁹ Comment imaginer, cependant, que les Goncourt aient pu échapper aux influences ambiantes? Comment ne pas admettre qu'ils ont subi ces influences, et cela d'autant plus fortement qu'ils auraient voulu rester à l'écart? Amenés malgré eux à s'intéresser au "moderne," ils poussent jusqu'au bout un métier qui leur écorche les nerfs, et qui n'est pas loin de les dégoûter; convaincus de leur rôle de romanciers scientifiques, ils vont à la chasse du "document," et s'en retournent frémissant d'horreur.¹⁰ Mais ils y vont, fidèles aux grands principes du réalisme, c'est-à-dire: étudier la vie vraie, et l'étudier objectivement, en observateurs scientifiques; et s'occuper du présent, non plus du passé. Leur *Journal* les montre à l'œuvre; leurs *Préfaces* expliquent les théories qu'ils s'efforcent de suivre.¹¹

Admettons donc que les Goncourt, marchant de front avec leur époque, veulent faire des œuvres réalistes. Y ont-ils réussi? Comment faut-il entendre ce mot de "réalisme" quand on parle des Goncourt? Ne lui donnent-ils pas une tournure particulière, résultat d'une part de leur désir de peindre la réalité avec le plus grand scrupule, et d'autre part de leur tempérament profondément individualiste? Jusqu'à quel point leurs romans, depuis *Charles Demailly* en 1860 jusqu'à *Madame Gervaisais* en 1869, sont-ils l'application de leurs théories? Voilà autant de questions que nous voudrions examiner, et, dans la mesure du possible, résoudre.

Certainement les Goncourt ont mis dans leurs livres des personnages qui ont réellement existé; il semble même qu'ils aient été incapables de concevoir un sujet de roman dont les données n'existent pas déjà. Le plus souvent, ils mettent en scène des personnes qu'ils ont connues; quelquefois ils s'inspirent d'une histoire qu'on leur avait racontée; quelquefois même l'un des deux frères se peint sous un autre nom. Sans rechercher les originaux de tous ces personnages,¹² nous pouvons conclure que les Goncourt ont puisé leur inspiration dans le réel et non pas dans l'imaginé; étant donné leur passion du document, c'est là même une condition essentielle de leur œuvre

8. Mains passages du *Journal* l'attestent. Voir à titre d'exemples I, 137-138, 188; III, 254-255, 257, 263, 268; V, 62, 281; IX, 346. Voir aussi J. de Goncourt, *Lettres*, Charpentier, 1885, pp. 222, 273-274.

9. Voir P. Martino, *op. cit.*, pp. 52-53, qui nous met en garde à ce sujet.

10. *Journal*, I, 350-357; II, 15-16; III, 297; V, 222-223.

11. *Journal*, I, 350-357; II, 229; *Germinie Lacerteux*, Flammarion, édition définitive, pp. 5-7; *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, 1888, pp. vi-vii.

12. Ce travail a déjà été fait. La question de sources est traitée en détail dans les postfaces à l'édition définitive des romans; elle est étudiée aussi par R. Dumesnil, *Le Réalisme*; A. Delzant, *op. cit.* (toute la première partie du livre); P. Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Hachette, 1920, pp. 499 ff. Voir aussi le 2^e volume du *Journal*, où l'on assiste à toute la genèse de *Germinie Lacerteux*; le 9^e volume, pp. 63 ff.; et *Préfaces et manifestes littéraires*, pp. 23-45.

Choisir des personnages dans la vie réelle n'est qu'un point de départ, bien que ce soit un des principes du roman réaliste. Mais un roman n'est pas un travail de reportage; que les personnages aient réellement existé ou non, il faut leur donner, dans le cadre du livre, une vie à eux; et c'est en examinant la façon dont les Goncourt conçoivent leurs personnages qu'on peut voir le rapport qui existe entre les deux auteurs et leur siècle. Leur conception scientifique du roman les éloigne de la conception classique de l'homme, qui place l'intérêt dans un conflit interne et fait plus ou moins abstraction des détails extérieurs; ils ont reconnu pour maîtres Balzac et Flaubert, dont les personnages agissent et réagissent par rapport à la société où ils vivent; mais ils vont beaucoup plus loin, en ce sens que leurs personnages n'ont aucune existence en dehors de cette société et qu'ils sont formés tout entiers par leur milieu. Grâce au contact qu'ils ont pris avec les idées de Claude Bernard, de Berthelot, de Taine, et de bien d'autres, les Goncourt ont été amenés à concevoir un être humain comme un organisme dont on peut déterminer les principes directeurs et dont on peut prédire les actes. Ils en viennent logiquement à voir "la petitesse des hommes dans la grandeur et la tourmente des choses"; comme le dit Daudet, ils jugent les gens moins par le regard, par l'observation, que par "une espèce d'intuition de l'ambiance."¹³ Loin d'écarter ce milieu, ils cherchent à expliquer les personnages en fonction de ce milieu, qui les conditionne et qui détermine leurs actions; ils sont des déterministes en littérature comme Taine est un déterministe en histoire et en philosophie.

Ce faisant, ils donnent dans les mêmes partis pris que Taine; c'est bien un aspect de la vie moderne qu'ils représentent, et avec beaucoup d'exactitude, mais leur méthode les amène à des conclusions partielles. Ils veulent faire œuvre de psychologues; comme Charles Demailly, ils veulent "intéresser l'attention du public, non par la tragédie des événements, le choc des faits, la terreur et l'émotion matérielles de l'intrigue, mais par le développement et le drame psychologique des émotions et des catastrophes morales";¹⁴ et sur la vérité psychologique de leurs personnages il y aura lieu de revenir. Mais que cette vérité risque d'avoir des limites assez sérieuses, on peut le pressentir en jetant un coup d'œil sur leurs livres. Charles Demailly est un écrivain victime de la femme, qui tue chez lui ses aspirations les plus hautes; la sœur Philomène remporte, il est vrai, une victoire bien douloureuse sur son milieu, mais Barnier, repris par une ancienne passion d'amour, sombre dans la boisson et se suicide; Renée Mauperin, la jeune fille si gaie, si énergique, si rebelle de cœur et d'esprit, est subitement atteinte d'une maladie de poitrine et dépérit; Germinie Lacerteux, femme affectée d'un "éréthisme cérébral," chez qui la pensée devient "instantanément l'action même de la pensée," est possédée par "l'idée fixe du désir" et écrasée par la Fatalité; Coriolis est un artiste traqué et tué par l'amour conjugal, détruit par

13. *Journal*, V, 197, et IX, 50.

14. Charles Demailly, p. 97. Toutes les références faites aux romans des Goncourt se rapportent à l'édition définitive publiée par Flammarion.

Manette de même que Charles Demailly a été détruit par Marthe; Madame Gervaisais, avec sa nature malade et nerveuse, son tempérament d'artiste et son intelligence raffinée, subit une crise religieuse qui devient une folie et la conduit à la mort. Tous ces personnages n'agissent pas sur leur milieu, ils sont "agis" par leur milieu, jusqu'au moment où ils sont vaincus par la force des choses, et dès lors ils deviennent des cas pathologiques où la maladie achève ce que le milieu a commencé. "Loin d'être un moment les maîtres d'une société, ou même de la tenir en échec, ils en sont les victimes . . . Ce sont des cas pathologiques qui nous admettent dans leur intimité, quelques-uns des nombreux souffrants de cette vie moderne surmenée et fébrile, si fatalement propice au développement des maladies organiques . . ."¹⁵ Voilà donc les personnages que les Goncourt, en choisissant dans la réalité et en suivant des méthodes qu'ils ont adoptées sous l'influence de leurs contemporains, font surgir devant nos yeux; il importe maintenant, tout en faisant la part de ce déterminisme dont nous avons parlé, de pénétrer dans leur vie intérieure, et de les saisir dans leur réalité intime et personnelle.

Dès l'abord, on est frappé du fait que les Goncourt se préoccupent peu de rendre les détails physiques de leurs personnages; ils semblent n'avoir jamais pu décider si, oui ou non, il fallait peindre des portraits physiques. Il serait satisfaisant, bien entendu, de pouvoir trouver chez eux un procédé clair et logique, mais l'on ne voit vraiment pas en quoi ils font, comme le voudrait Bourget, l'analyse externe plutôt que l'analyse interne.¹⁶ Surtout, les affirmations de Sabatier à cet égard nous paraissent difficiles à accepter. Selon lui, les Goncourt passent de l'extérieur à l'intérieur: "Aussi dans la composition de leurs romans commencent-ils par situer un personnage dans son cadre; puis ils s'attachent à étudier et à décrire ses gestes, ses attitudes, sa manière d'être et d'agir. De là, ils remontent à sa nature intime, nécessairement contenue dans ses manifestations physiques";¹⁷ autrement dit, ils rendent d'abord les manifestations extérieures d'un caractère, d'où se dégage ensuite et naturellement une impression morale, ou psychologique, ou les deux à la fois. S'il en était ainsi, nous aurions certes là un bel exemple du réalisme des Goncourt; ils auraient suivi une méthode rigoureusement logique pour aboutir à un portrait physique et psychologique se détachant nettement sur son fond. Mais il y a, en fait, beaucoup plus de flottement que ne l'admet M. Sabatier. Sans doute est-il vrai que dans *Charles Demailly* ils situent exactement certains des caractères, mais c'est un procédé des plus artificiels. Ils donnent des cinq rédacteurs de journal, par exemple, de rapides esquisses physiques, puis ils reprennent chaque personnage pour en faire une analyse psychologique; ce n'est qu'une galerie de portraits; aucun effort pour fondre les éléments physiques et les élé-

15. H. Céard. Cité dans la postface de *Germinie Lacerteux*, pp. 294-295.

16. *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, 1886, p. 151.

17. *Op. cit.*, pp. 266-267, 309 ff.

ments psychologiques et moraux.¹⁸ Sur la plupart des personnages, qui apparaissent et disparaissent dans ce livre avec une désinvolture déconcertante, l'on découvre peu de précisions physiques. De Charles Demailly, la figure centrale, les auteurs font une analyse psychologique pénétrante, mais il serait impossible de savoir à quoi il ressemble. Le seul personnage qu'on voit nettement, c'est Marthe, sa femme, et encore tous les détails sont-ils choisis dans l'intention de montrer qu'elle est moins une femme individuelle qu'un type.¹⁹ On aurait du mal à se représenter clairement la sœur Philomène, on a seulement quelques détails sur son apparence lorsqu'elle est toute jeune; quant à Barnier, il prend corps seulement vers la fin du volume, quand il est en proie à la folie dont il meurt. Seuls les personnages secondaires—les domestiques chez Henri, où la sœur Philomène habite pendant quelque temps, et le chef de service à l'hôpital—sont tracés avec précision.²⁰ Dans *Renée Mauperin*, à part quelques détails sur l'apparence physique de cette jeune fille, il n'y a rien qui fasse voir les personnages. Les mêmes observations se rapportent, à peu de chose près, à ceux de *Manette Salomon*, bien qu'à l'égard de Manette elle-même on voit tout ce qu'on veut, puisque les Goncourt se complaisent à décrire très longuement les splendeurs de son corps nu. Dans *Germinie Lacerteux* et dans *Madame Gervaisais* il y a cependant une touche beaucoup plus sûre; ils ont su mêler les traits physiques et psychologiques pour en faire des portraits d'ensemble qui s'élèvent tout vivants des pages.²¹

Mais si, pour les personnages principaux, on constate le plus souvent un manque de précision, tandis que les personnages secondaires ont plus de réalité physique, c'est que l'intérêt des Goncourt se porte toujours vers le côté psychologique. Leur réalisme consiste moins à camper des personnages et à décrire leur apparence, leurs gestes, leurs mouvements, qu'à tracer leur évolution mentale et morale sous la pression de forces quelquefois extérieures mais surtout intérieures. Ici—dans les limites que leur impose leur conception même des personnages—ils se montrent des psychologues très fins. En traçant les réactions de caractères aux prises avec eux-mêmes, en suivant les pas successifs par lesquels ils s'acheminent vers un affaiblissement physique et moral qui les fait sombrer enfin sous l'influence de leur milieu, ou de leur tempérament propre, les Goncourt savent faire des analyses pénétrantes.

A cet égard, *Sœur Philomène* et *Madame Gervaisais* sont leurs œuvres les mieux réussies. Le caractère de la sœur Philomène a la même sorte d'unité intérieure que celui d'Emma, dans *Madame Bovary*; tout s'enchaîne logiquement; les réactions de la sœur devant les expériences dont la vie l'entoure s'expliquent toutes par son tempérament. Nous savons dès le

18. *Charles Demailly*, pp. 10-24.

19. Pp. 211-212.

20. *Sœur Philomène*, pp. 68-70, 166-167.

21. *Germinie Lacerteux*, pp. 10-11, 59-61, 138-139; *Madame Gervaisais*, pp. 40-41.

commencement du livre qu'elle est une personne dont les sens raffinés sont démesurément aptes à recevoir des impressions et à en souffrir. Arrachée à la maison où elle a grandi, et mise au couvent, elle est entièrement bouleversée, mais, une fois dissipés le désespoir et le mutisme que fait naître en elle cette séparation brutale, elle se laisse aller à la douce influence qui l'enveloppe. C'est une influence qui ne s'adresse pas à son esprit, car l'enfant n'a aucune instruction, mais à son imagination et à ses sens. Son imagination est séduite par une camarade ardemment mystique; ses sens sont émus par l'atmosphère de l'église, par les sons, les couleurs, les lumières, et par l'appel que fait la religion à son cœur jeune, ardent à s'épancher et assoiffé d'amour. Ce n'est pas sans trouble qu'elle entre comme novice dans un hôpital; longtemps avant d'y aller, elle a été obsédée par les horreurs que lui présentait d'avance son imagination. Elle arrive à se dominer, à se dévouer, à trouver un calme heureux. Avec une finesse d'observation admirable, les Goncourt tracent les étapes de cette lutte: ses premières impressions, qui ne sont pas désagréables, puisqu'elle ne voit d'abord que le côté pittoresque de la salle d'hôpital—les lits blancs, la propreté, les carreaux luisants; le contre-coup que produit sur elle la réalité crue, et les réactions physiques et mentales qui résultent de ce contact avec son milieu; la façon dont son esprit se cramponne à des illusions, qui durent assez longtemps pour lui permettre de faire le passage du rêve à la réalité; enfin des retours de faiblesse, jusqu'à ce qu'elle arrive à une sérénité complète. Son épreuve n'est pas finie, cependant, car il se glisse chez elle un commencement d'amour charnel, dont elle ne se débarrasse qu'au prix d'une discipline atroce qui n'est pas loin de la briser complètement, mais dans cette dernière partie du livre, l'intérêt porte moins sur elle que sur Barnier qui a fait naître cet amour. N'est-il pas intéressant, toutefois, que le seul personnage dans les romans réalistes des Goncourt qui ne succombe pas entièrement à son milieu soit aussi l'un des personnages dont la psychologie a le plus de réalité, ou de vraisemblance?

Madame Gervaisais aussi mérite qu'on s'y arrête. Dans les deux premiers tiers du volume, il n'y a aucune fausse note. D'abord, les Goncourt nous ont fait très bien voir et comprendre cette femme. Nous connaissons sa faiblesse physique, sa nature malade et nerveuse, son tempérament d'artiste, parce qu'ils ont eu soin de les décrire, et de les décrire avec précision. Et si, à Rome, elle abandonne la libre-pensée pour embrasser la religion catholique, c'est en suivant des penchants qui existent déjà au fond de son être. C'est l'artiste en elle qui accueille les premières impressions religieuses: les intérieurs des églises, avec leur tranquillité et leur splendeur; la puissance évocatrice de la passion de Jésus-Christ, chantée dans l'Eglise de Saint-Pierre; ces musées, ces galeries, ces mausolées, qui la rapprochent de la Rome des premiers chrétiens, et l'éloignent d'autant du Beau païen auquel elle finit par ne trouver qu'une sensualité brutale; enfin, le côté poétique et pittoresque du christianisme, chargé de scènes dramatiques et de tableaux

colorés, où le Christ erre par les déserts de la Judée, ou fait taire la tempête. En outre—influence plus subtile mais tout aussi importante au point de vue physique que le décor au point de vue artistique, car Madame Gervaisais est une femme malade de la poitrine—le climat de Rome, qui affine ses facultés de perception, qui la baigne dans une molle douceur où le corps est comme allégé et l'esprit porté à des rêveries imprécises, favorables à l'envahissement d'émotions nouvelles . . . tout cela l'amène par une gradation naturelle, dont chaque pas est pleinement visible et compréhensible, au point où elle se convertira à la religion catholique. C'est par une série de défaites—défaites de sa personnalité—qu'elle arrive à cette conversion, mais ce qui les rend possibles se trouve déjà au plus profond d'elle-même.

Malheureusement, il y a un conflit, dans les romans des Goncourt, entre la vérité psychologique des personnages et les exigences du réalisme. Ces personnages ont réellement existé, c'est entendu; ils ont tous été des hommes ou des femmes plus ou moins malades, souffrants, chez qui pré-existaient les germes du détraquement moral et du dépérissement physique. Mais cela ne saurait expliquer les péripéties soudaines par lesquelles les Goncourt les acculent à la maladie et à la mort. Jules Lemaître constate, avec beaucoup de justesse d'ailleurs, une lacune dans le développement des caractères, une "prise de possession des caractères par les milieux" qui n'est pas suffisamment éclaircie, une part d'inexpliqué et d'inconnu. Il cite comme exemples le coup de tête de Renée Mauperin quand elle dénonce son frère, Germinie Lacerteux "qui sommeille quinze ans entre la première souillure involontaire et le premier amour," Barnier qui se met brusquement à boire, contrairement à ses habitudes.²² Ce qui pousse les personnages à agir de la sorte n'a pas d'explication dans les livres mêmes; elle est à chercher ailleurs, dans la volonté des Goncourt de mettre en scène des êtres humains travaillés par la maladie et par la folie.

Les deux auteurs, en effet, ont la tête remplie de préoccupations scientifiques, ils sont attirés irrésistiblement par des histoires médicales et morbides. Aussi leurs personnages sont-ils fatalement des victimes, soit qu'ils représentent les Goncourt eux-mêmes, comme Charles Demailly et Coriolis, soit qu'ils représentent des cas qui se prêtent à de longues études sur les réactions physiques et morales d'un organisme humain en train de mourir. Rien ne nous laisse prévoir le moment où Barnier se lance sur la pente de la dégradation et de la mort, mais dès ce moment-là il passe au premier plan, et prend sa place dans un catalogue médical: c'est "le cas Barnier," étude des effets de l'alcoolisme sur un tempérament "nerveux-bilieux."²³ Qui s'attendrait à voir tout le caractère de Renée Mauperin s'expliquer par une maladie de cœur? Cette maladie, dont l'origine remonterait très loin, se déclare seulement dès l'instant qu'elle dénonce son frère, et sa description occupe les cinquante dernières pages du volume. De Germinie Lacerteux

22. *Op. cit.*, pp. 58 ff.

23. *Sœur Philomène*, p. 219.

nous avons déjà suffisamment parlé; c'est encore un "cas," avec cette différence que c'est un cas dès le début, et partant plus logique. Enfin Madame Gervaisais, si finement étudiée jusqu'au moment où elle se convertit définitivement, devient après cette conversion un être atteint de la "folie de la Croix," chez qui s'aggrave en même temps la phthisie dont elle a toujours souffert. Sa religion détruit son sens artistique, la rend avare, lui inspire la haine de son enfant, et la conduit enfin à une mort dramatique qui ne repose sur rien de réel.

Pour que leurs œuvres soient "réalistes," les Goncourt veulent qu'elles soient autant d'exemples de l'influence des milieux sur les personnages; en vertu de quoi, pour empêcher que les dits personnages n'échappent à cette influence, ils forcent la mesure, et leur donnent un coup de pouce qui les fait entrer dans le domaine de la pathologie. La réalité psychologique y perd; le réalisme aussi, puisque ce brusque effondrement moral et physique dont les personnages sont victimes a pour base moins la réalité observée que l'imagination des auteurs. Ces réserves faites, il faut cependant avouer que les Goncourt ont mis le plus grand scrupule à vérifier les détails médicaux qu'ils voulaient utiliser, et que plus d'un médecin a témoigné de l'exactitude avec laquelle ils ont décrit les symptômes d'une maladie donnée.²⁴

Dans une œuvre réaliste, le cadre où vivent et agissent les personnages est nécessairement un élément important. Bourget affirme que les Goncourt "portent à l'extrême la partie descriptive," et Martino que les réalistes, surtout les Goncourt, ont "la passion de décrire."²⁵ Mais la question paraît moins simple que cela. L'on serait tenté de croire que les deux frères, utilisant la masse des détails et des documents qu'ils avaient accumulés, et persuadés comme ils l'étaient de l'importance du milieu, plaquent partout des descriptions de personnages et de lieux. Nous avons déjà vu que pour les personnages il n'en va pas ainsi; et pour le cadre aussi, ils ont beaucoup réfléchi sur l'importance qu'il convenait de lui donner.²⁶ Ils veulent que les descriptions soient un moyen, et non pas une fin, et l'on voit mal en quoi elles jouent dans leurs livres un rôle prépondérant. *Charles Demailly*, *Renée Mauperin*, *Manette Salomon* pèchent non par l'excès mais par l'insuffisance des descriptions; on voudrait en savoir plus long sur le milieu, et entendre moins souvent les porte-parole des Goncourt. Dans *Sœur Philomène*, *Germinie Lacerteux* et *Madame Gervaisais*, ils se montrent, par la juste proportion entre le cadre et les personnages, et par le lien intime qu'ils établissent entre les personnes et les choses, beaucoup plus maîtres de leur art. Ils ont eu le souci de ne pas faire perdre de vue les caractères,

24. Voir pour plus de détails la postface de *Sœur Philomène*, pp. 259-261.

25. Bourget, *op. cit.*, p. 165; Martino, *op. cit.*, pp. 251-252.

26. Voir J. de Goncourt, *op. cit.*, p. 161, et *Journal*, II, 181.

mais de les placer dans leur milieu et d'expliquer leur évolution par rapport à leur milieu—jusqu'au moment où la psychologie le cède à la médecine.

Mais ce qui compte pour eux, c'est moins la quantité que la qualité des descriptions. Il ne faut pas s'attendre uniquement, chez les Goncourt, à des descriptions objectives et impersonnelles; d'ailleurs, "l'émotion de l'étude sur le vrai" ne va pas avec une impersonnalité absolue. En effet, les Goncourt voient les détails extérieurs sous un jour spécial, qui vient en partie de ce qu'ils s'intéressent vivement à la peinture. Cet art, qui les a toujours attirés, n'a pour eux d'autre sens que la reproduction des formes et des couleurs. Les maîtres qu'ils apprécient, ce sont Véronèse, Titien, Rembrandt, Vélasquez, "grands peintres, vrais peintres! flamboyants évocateurs des seules choses évocables par le pinceau: le soleil et la chair."²⁷ La peinture les dédommage de leur nature frileuse et de leur existence morne. Fervents admirateurs de la beauté des formes—surtout du corps féminin nu—épris de couleurs chaudes, des innombrables gradations de lumière que renferme un paysage, ils aiment les puissantes évocations du beau, du beau matériel et concret qui charme l'œil. Il y a dans l'affirmation de Jules Lemaître une part de vérité:

Ils considèrent les choses... autant en ouvriers des arts plastiques qu'en écrivains et en psychologues. Ils reçoivent de la réalité la même impression que le peintre le plus fou de couleurs et le plus entêté de pittoresque; et cette impression se double chez eux du sentiment proprement littéraire. Les tons, les nuances, les lignes que le pinceau seul peut reproduire, ils font cette gageure de les rendre sensibles avec des phrases écrites.²⁸

C'est donc en peintres, sensibles aux jeux de la lumière et des couleurs, qu'ils voient les paysages et les scènes extérieures. C'est en poètes aussi; les scènes qu'ils évoquent, ils les caressent amoureusement de l'œil et de l'imagination. Il est rare qu'on ne trouve pas dans leurs passages descriptifs un mélange de précision objective et d'images poétiques, où le souci du style et du rythme se laisse découvrir. Voyez par exemple, dans *Charles Demailly*, la description de Paris vu du haut de Montmartre, comme à travers une brume de lumière, par une belle journée d'été; et plus loin, le passage qui représente Charles et Marthe voguant sur la Seine à Saint-Sauveur, depuis l'heure de midi éclatante de lumière jusqu'à l'heure où les couleurs s'estompent: c'est tout un décor riche et coloré, une description où l'exactitude et le lyrisme se mêlent harmonieusement, pour finir sur une belle phrase rythmique: "Et l'ombre jette sur l'eau un voile plombé où le croissant de la lune laisse tomber une grappe de faucilles d'argent."²⁹ Le lyrisme semble bien l'emporter quelquefois sur la précision, comme dans ce passage de *Renée Mauperin* où la jeune fille se laisse bercer par "la

27. *Préfaces et manifestes littéraires*, p. 245.

28. *Op. cit.*, pp. 75-76.

29. Voir pp. 240-241, 271-276.

grande paix vivante" de l'été.³⁰ Poètes lyriques et peintres, ils le sont trop dans *Manette Salomon*, où les descriptions sont trop consciemment belles, et trop consciemment artistiques, comme s'ils voulaient dessiner sur des toiles grandioses la Forêt de Barbizon ou la ville de Paris vue du Jardin des Plantes.³¹ Mais là où ils atteignent à une maîtrise complète, c'est dans *Germinie Lacerteux* et dans *Madame Gervaisais*.

C'est précisément par cette alliance de l'imagination poétique et de l'observation impersonnelle que les Goncourt, dans ces deux romans, tracent le plus nettement le décor. Car il s'agit non seulement de rendre ce que le personnage a vu, mais ce qu'il a senti également; l'essentiel est de ne pas exagérer dans le sens du lyrisme, qui trahirait les prédilections de l'auteur. Si l'on peut leur reprocher cette faiblesse en ce qui concerne *Manette Salomon*, on ne peut le faire dans le cas de *Germinie Lacerteux*, où l'élément personnel est beaucoup plus restreint. Cherchant à rendre la qualité de la lumière au commencement du printemps, vers les cinq heures du soir, ils écrivent: "un jour froid, virginal et doux, qui s'éteint dans la rose du soleil avec des pâleurs de limbes," et c'est une trouvaille.³² Le long passage qui décrit les promenades du dimanche faites par Germinie et Jupillon serait à citer en entier; toute cette description est admirable de justesse.³³ Il en est de même des descriptions d'un quartier misérable, et d'une promenade dans le Bois de Vincennes—descriptions à la fois exactes et poétiques, qui donnent une vigoureuse impression de la pauvreté et de la misère.³⁴

Il y a dans *Madame Gervaisais* des exemples aussi frappants, et encore plus caractéristiques, puisque le sujet même du livre—un personnage aristocratique qui subit, dans un cadre somptueux, une crise religieuse—était fait pour plaire aux deux écrivains. Ils s'y sentaient à leur aise, et ils avaient à brosser un décor beaucoup plus pittoresque que les bas quartiers où se déroulait l'histoire de *Germinie Lacerteux*. Une cour derrière une maison, et plus loin un petit jardin, aperçus dans la lumière d'un soleil matinal:

un jardinet couleur de féerie, où les fruits ressemblaient à des fruits d'or, où de l'eau mettait comme une poussière liquide de diamants et de saphirs à travers des lueurs de feux de Bengale que se renvoyaient les murailles peintes à l'italienne, crûment bleues. La joie du Midi glissait et jouait sur le luisant des feuilles, le brillant des fleurs, bourdonnait dans le silence et la chaleur; et des vols de mouches, tout à tour blanches sur le vert et noires sur le blanc, s'embrouillaient dans l'air, ou bien y planaient, les ailes imperceptiblement frémissantes . . . ;

dans cette cour, jouant auprès d'une fontaine, un petit enfant dont nous avons un portrait exquis, plein de petits détails aussi précis que pittoresques; la place de l'Eglise de Saint-Pierre, le dimanche de Pâques, lorsque

30. Pp. 284-285.

31. Pp. 9, 261-266.

32. *Germinie Lacerteux*, p. 11.

33. *Ibid.*, pp. 83-89.

34. *Ibid.*, pp. 218-219, 201-203.

l'attention de la foule se concentre, se porte là-haut, vers la fenêtre d'où le Pape va appeler la bénédiction de Dieu sur cette multitude bigarrée—autant d'exemples où la réalité de la scène est rehaussée par l'imagination poétique.³⁵ Quelquefois, mais rarement, telle scène leur suggère un sens caché, ou une perspective symbolique.³⁶ Dans *Idées et sensations* on en trouverait des exemples plus nombreux, mais dans leurs romans ils veulent surtout reproduire ce qu'ils ont vu, et non l'interpréter.

Les deux frères sont heureux lorsqu'ils peuvent célébrer les gloires de la lumière et de la couleur, et c'est pourquoi ils choisissent de préférence des paysages d'été ou des lieux ensoleillés. En revanche, lorsqu'ils décrivent une scène d'intérieur, ils gardent plus de sobriété. On en pourrait relever plusieurs exemples: l'intérieur de la maison de Charles Demailly à Saint-Sauveur;³⁷ la chambre de Mlle de Varandeuil dans *Germinie Lacerteux*;³⁸ l'appartement de Madame Gervaisais;³⁹ une femme agenouillée et les plis de sa robe; une morte qu'on enlève d'un lit pour la mettre sur un brancard.⁴⁰ Ils savent décrire avec précision, rester objectifs même, mais ils aiment mieux les visions d'ensemble, où leur œil de peintres peut saisir des détails pittoresques, sans que ceux-ci nuisent à la réalité de la scène. Il n'y a rien de plus caractéristique à cet égard que les nombreux passages, dans *Sœur Philomène*, qui évoquent la salle d'hôpital à différentes heures du jour; les activités des gardes-malades, les figures couchées, les mouvements, les gestes, tout cela est très nettement dessiné, et toujours sur un fond de lumière qui en fait ressortir les détails. Dans la description du bal à la Boule-Noire, dans *Germinie Lacerteux*, nous sommes frappés par le faux luxe du décor et les couleurs ternes des costumes, tandis que, dans *Madame Gervaisais*, l'intérieur de l'Eglise de Saint-Antoine éblouit les yeux. Les Goncourt ne perdent aucune occasion de satisfaire leur goût du pittoresque, sinon du beau.

On a reproché à leur technique un certain papillotement; Jules Lemaitre condamne chez eux "une orgie de virtuosité" et compare leur style à "un prisme qui lasse les yeux."⁴¹ D'autres leur ont adressé des critiques semblables. La chose est vraie jusqu'à un certain point: il y a dans leurs livres du recherché, du maniéré, un figelage de style qui vise aux effets rares—surtout dans *Manette Salomon*, où l'on est tenté de croire qu'ils désirent "épater" le lecteur, lui prouver à tout prix que "l'épithète rare—voilà la marque de l'écrivain."⁴² Mais si l'on prend leur œuvre dans son ensemble l'on doit admettre qu'il se dégage très souvent, de leurs passages descriptifs, une impression de réalité tout ensemble forte et originale. On

35. *Madame Gervaisais*, pp. 20, 21, 86-89.

36. *Ibid.*, p. 62: le crépuscule à Rome.

37. Pp. 257-258.

38. P. 10.

39. Pp. 15-18.

40. *Sœur Philomène*, pp. 50, 199-200.

41. *Op. cit.*, pp. 69, 87.

42. *Idées et sensations*, Charpentier, 1877, p. 226.

a trop souligné, chez les Goncourt, l'usage des abstraits et des métonymies, en voulant y voir un procédé artificiel; au contraire, il serait plus juste de dire qu'ils se servent de raccourcis dont l'effet est saisissant, et tout aussi capables de faire apprécier au lecteur la réalité de la scène que le seraient des phrases plus concrètes, mais plus longues. En voici des exemples, choisis dans les passages que nous avons signalés plus haut: "la caresse de la solitude"; "des profondeurs du silence se levait un frémissement immense et sourd, un bourdonnement ailé"; "un de ces lieux champêtres où vont se vautrer les dimanches des grands faubourgs"; "les gens. . . tassés autour de l'obélisque. . . lui faisant un socle de la misère en grappe des quartiers pauvres." Il ne faut pas trop leur en vouloir, non plus, s'ils ont usé très souvent du procédé oratoire; le résultat peut être médiocre, mais il peut d'autre part renforcer l'impression qu'ils veulent produire. On s'en apercevra en opposant les deux citations suivantes, dont la première est faible autant que la seconde est puissante: "Sa voix, ses gestes. . . allaient à la personne de sa maîtresse avec l'ardeur d'une expiation, la contrition d'une prière, l'élancement d'un culte"; "on se sentait près d'une de ces créatures. . . dont la figure revient à l'homme aux heures inassouvies, tourmente ses pensées lourdes de midi, hante ses nuits, viole ses songes."⁴³

Reste à examiner dans quelle mesure les Goncourt, en composant leurs romans, y laissent entrer leurs idées personnelles, ce qui réduira évidemment la part du réalisme. Faguet n'a pas tout à fait tort en appelant leurs romans "de l'histoire contemporaine anecdotique," qu'ils font en utilisant les feuillets "d'un carnet très bien tenu,"⁴⁴ et même Sabatier, critique bien disposé envers eux, dit de leurs ouvrages qu'ils sont "une juxtaposition d'impressions momentanées."⁴⁵ Des incidents de leur propre vie passent tels quels dans leurs livres: M. Mauperin dans un café, feuilletant un exemplaire de l'*Illustration*, tombe sur un rébus dont il devine le mot: "Contre la mort il n'y a pas d'appel"—c'est un morceau enlevé presque textuellement au *Journal*; les derniers mots de *Madame Gervaisais*, lorsque son enfant parle pour la première fois, ont leur origine dans une histoire rapportée ailleurs.⁴⁶ Lorsqu'ils écrivent *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, ils disposent leurs matériaux pour illustrer leurs propres idées; dans ces deux livres, la composition est on ne peut plus artificielle. On trouve dans *Charles Demailly* une quantité de dissertations: sur l'origine et l'importance du petit journalisme; sur le genre de salon qui convient le mieux à un homme de lettres; sur le livre que Charles est en train d'écrire; sur l'injustice de la critique envers ce livre; sur le rapport entre l'état moral et l'état physique d'un malade. Il y a des causeries et des discussions interminables, sans

43. *Germinie Lacerteux*, pp. 188, 61.

44. *Propos littéraires*, Société Française d'Imprimerie, 3^e série, pp. 178-179.

45. *Op. cit.*, p. 294.

46. Dans le *Journal*, III, 264.

doute pétillantes d'esprit, mais combien ennuyeuses! On parle, ou plutôt l'on brille; les petits journalistes aux noms biscornus et à l'intelligence semillante nous régaler de conversations hachées, pailletées d'argot; les dîners de réunion, qui rappellent singulièrement les dîners Magny, nous valent des discussions sur des sujets de toutes sortes. Pour que nous comprenions mieux le caractère de Charles, on nous fait lire quatorze pages de son *Journal*, qui est un calque de celui des Goncourt. C'est seulement vers le milieu du volume—à la page 192—que nous en apprenons le véritable sujet, lorsque Charles, à l'occasion d'un de ces trop nombreux dîners, pose le grand principe d'où va découler toute l'intrigue: à savoir que l'homme de lettres est incapable d'aimer véritablement. Dès lors, Charles fait la connaissance de Marthe, il l'épouse, et le reste du livre est une démonstration de la thèse déjà avancée par Charles. Les petits journalistes s'effacent, et ne sont ramenés plus tard que pour pousser à la roue une intrigue qui s'embourbe.

Passons vite sur *Manette Salomon*, car c'est un livre tout aussi fastidieux: un exposé historique sur l'état de la peinture française vers 1840 qui ferait honneur à un manuel d'art; une dissertation sur la *Blague*; une autre sur la psychologie d'un modèle; les réactions des critiques le lendemain du jour d'ouverture d'un salon; des conférences sur l'art faites par les personnages; une foule de figurants qui apparaissent et disparaissent, et qui fournissent aux Goncourt l'occasion de placer leurs idées sur l'art—on pourrait continuer le catalogue. Très visiblement, ces deux romans ne sont pour eux qu'un moyen de propager leurs propres idées et leurs propres fantaisies. S'il en faut d'autres témoignages, on peut se rappeler que Jules, se vantant d'avoir introduit le japonisme en France, cite à ce propos "les pages consacrées aux choses du Japon dans *Manette Salomon*, dans *Idées et sensations*. . ."⁴⁷

Chose curieuse, à deux reprises un livre mal charpenté a été suivi d'un chef-d'œuvre de construction. A *Charles Demailly* a succédé *Sœur Philomène*, dont la composition est nettement plus habile. C'est un roman qui a beaucoup plus d'unité; les descriptions de la salle d'hôpital, les activités de la journée, les conversations des internes et des malades ont un *sens*, elles font avancer l'intrigue en donnant plus de substance au milieu dans lequel les principaux personnages agissent, et elles nous aident à comprendre l'évolution de ces personnages. Et à *Manette Salomon* a succédé *Madame Gervaisais*, livre admirable, lui aussi. De même, *Germinie Lacerteux*, à part la digression que nous avons signalée, est très habilement composé. Aux œuvres inférieures où les auteurs se mettent constamment en scène, s'opposent les œuvres où ils se subordonnent beaucoup plus à leur sujet.

47. *Préfaces et manifestes littéraires*, p. 76. Signalons aussi dans *Renée Maupérin* (pp. 223-231, étude historique sur l'origine du nom de Villacourt), et dans *Germinie Lacerteux* (pp. 16-43, histoire de la vie de Mlle de Varandeuil), des passages qui n'avancent l'action en rien.

Mais—et c'est encore un élément personnel—les Goncourt ont une véritable manie: c'est la manie des "caractères-types." P. Martino a constaté que leurs personnages "tendent à n'être que les représentants typiques du groupe auquel ils appartiennent,"⁴⁸ mais la question ne se pose pas de cette façon. Leurs personnages sont présentés, dès l'abord, comme étant des types; les Goncourt affirment qu'ils *sont* des types; ils ont certaines idées, ou certains préjugés, sur ce qui constitue un artiste, un homme de lettres, une femme du monde, et ils veulent faire de tel ou tel personnage l'incarnation de ces idées ou de ces préjugés. On comprend pareil procédé dans le cas de *Charles Demailly* et de *Manette Salomon*, qui sont remplis d'un bout à l'autre de leurs idées personnelles, mais non pas dans le cas des autres romans. Pourtant, la préface de *Renée Mauperin* nous met sur nos gardes: on va nous montrer la jeune fille et le jeune homme modernes. Ce n'est pas tout. Madame Mauperin représente "le type de ces mères de la bourgeoisie moderne" qui font une idole de leur fils—comme si c'était là quelque chose de spécial aux mères de la bourgeoisie moderne; l'abbé Blampoix, c'est "le prêtre du monde"; Madame Davarande, c'est "par excellence la femme du monde." Denoïel est "le Parisien," qui "représentait parfaitement ce personnage tout moderne, le civilisé, triomphant au jour le jour... du prix des choses, de la cherté des capitales, comme le sauvage triomphe de la nature dans une forêt vierge..."⁴⁹ Est-ce un phénomène tellement "moderne"? Le "civilisé," ne date-t-il que d'hier? Mais passons. D'autres types surgissent dans *Germinie Lacerteux*: Jupillon "incarnait le type de ces Parisiens qui portent sur la figure le scepticisme gouailleur de la grande ville de blague où ils sont nés", Gautruche, c'est "l'ouvrier noceur, gouapeur, rigoleur..."⁵⁰ Il n'est pas jusqu'à Madame Gervaisais qui ne soit un type, "un exemple et un type" de la "petite élite de femmes bourgeoises qui eurent le goût des choses d'intelligence" sous le règne de Louis-Philippe.⁵¹

Il arrive à quelques-uns de ces personnages-types d'être des abstractions. C'est surtout vrai de *Renée Mauperin*. Après les premières pages, *Renée* passe au second plan, pour être remplacée par des personnages qui discutent sur la société moderne; Denoïel n'a d'autre rôle que de faire valoir les idées des Goncourt à ce sujet, et nous nous trouvons en face de toute une galerie de portraits psychologiques, très finement tracés, d'ailleurs, mais où "on ne voit pas des hommes." Vers la fin du livre, *Renée* revient au premier plan, et de toute cette nombreuse assemblée il ne reste plus que le père de *Renée* et—de loin en loin—Denoïel. C'est que les Goncourt soutiennent une thèse: il s'agit de représenter, à travers le particulier, des faits généraux. Cela explique aussi leur prédilection pour des cas pathologiques: il faut absolument que leurs personnages principaux soient autant d'exemples, et des exemples typiques, de la domination du milieu. De là

48. *Op. cit.*, p. 237.

49. *Renée Mauperin*, pp. 55-56, 65, 160, 196.

50. Pp. 95, 208.

51. Pp. 41-42.

ces péripéties forcées qui gâtent jusqu'à leurs études psychologiques les plus admirables.

Leurs enthousiasmes et leurs sympathies, comme leurs idées, se déclarent aussi. Ils n'ont jamais pu rester froids devant la misère et la souffrance, ni voir sans un frémissement d'émotion la charité qui se dévoue. "Leurs romans seront des tentatives d'apitoiement du public sur les laideurs de la société actuelle. Ils voudront en faire toucher les plaies à leurs lecteurs et les leur rendre aussi sensibles qu'à eux-mêmes."⁵² Ils ont beau défendre la doctrine de l'art pour l'art,⁵³ malgré eux, ils prennent parti. La préface de *Renée Mauperin* en témoigne, de même que leur *Journal*. Edmond, quand il parle de *La Fille Elisa*, annonce que ce livre est "écrit dans le même sentiment de curiosité intellectuelle et de commisération pour les misères humaines" que *Renée Mauperin*, et il ajoute: "Je ne me cache pas d'avoir, au moyen du plaidoyer permis du roman, tenté de toucher, de remuer, de donner à réfléchir. . . ."⁵⁴ Leur émotion peut s'exprimer d'une façon directe, dans des passages tout lyriques, quand par exemple ils parlent du noble rôle d'une sœur d'hôpital, des souffrances physiques ou morales des femmes du peuple, de la consolation qu'apporte le prêtre à ces malheureuses, ou encore de la fosse commune où on les jette avec ignominie.⁵⁵ Ces passages sont peu nombreux, et ils restent discrets; mais cette émotion peut se manifester aussi, et moins directement, lorsque les Goncourt se trouvent devant un paysage qui ravit leur œil d'artistes, et alors, comme nous l'avons vu, leur style prend de l'ampleur, et se fait rythmique et harmonieux; elle peut se trahir enfin, et surtout, lorsqu'ils décrivent les dernières étapes de la maladie ou de la folie qui s'est emparée de leurs personnages.

Alors les Goncourt sont emportés par leur sujet; ils sont pénétrés d'horreur ou de sympathie devant le sombre spectacle de Barnier se débattant en vain contre l'absinthe, devant les "ravages sourds" de la maladie de Renée Mauperin, devant l'affreuse dégradation de Germinie Lacerteux; leur style devient un instrument souple, prêt également à traduire avec un frémissement lyrique la grâce triste d'une jeune malade, et en phrases sinistres la défaite honteuse d'une créature déchue. Renée

. . . avait de douces et hautes paroles, des paroles tendres, émues et graves, qui tantôt ressemblaient au chant d'une belle conscience, et tantôt retombaient autour d'elle ainsi que des consolations d'ange. Ses pensées s'élevaient en pardonnant à toutes choses; par moments, ce qu'elle disait arrivait à l'oreille de plus loin que la terre, de plus haut que la vie, et peu à peu une sorte de terreur sacrée faite des solennités de l'ombre et du silence, de la nuit et de la mort, descendait dans la chambre⁵⁶

52. P. Sabatier, *op. cit.*, p. 105.

53. *Idées et sensations*, p. 232.

54. *Préfaces et manifestes littéraires*, pp. 48-50.

55. Voir *Sœur Philomène*, pp. 127-128, 170; *Germinie Lacerteux*, pp. 51-53, 278-280.

56. *Renée Mauperin*, p. 305.

Germinie reste dans l'obscurité, sans lumière, affaissée dans un fauteuil: "Dans la chambre, en avançant, il semblait à Mlle de Varandeuil déranger un épouvantable tête-à-tête de la Maladie et de l'Ombre, où Germinie cherchait déjà dans la terreur de l'invisible l'aveuglement de la tombe et la nuit de la mort."⁵⁷ Ne sont-ils pas là, tout vibrants, dans leur œuvre?

Très réalistes par la conception qu'ils se font du roman, les Goncourt le sont moins par l'exécution; les livres qu'ils ont écrits entre 1860 et 1870 résument ce que le réalisme a de plus caractéristique, par le choix des sujets, par l'impossibilité où ils se trouvent de faire des analyses psychologiques qui fassent abstraction du milieu, et surtout par le lien étroit qu'ils établissent entre les méthodes et les buts de la science et ceux de la littérature. Mais ils ne savent supprimer leurs propres personnalités; trop sensibles eux-mêmes, ils ne peuvent rester à l'écart des sujets qu'ils traitent. Ils ne sauraient reproduire la réalité qu'à la condition de lui donner un sens tout à fait spécial; devant la réalité brutale des choses, ils se rattrapent par le style et par l'imagination. Nous pouvons donc conclure que, s'il faut "classer" les Goncourt, il faut le faire avec des réserves. Au fond, le plus intéressant n'est pas de savoir quelle étiquette on doit leur attribuer, c'est de voir la façon dont deux personnes qui sont des êtres humains en même temps que des écrivains, essaient de concilier deux choses incompatibles: les besoins impérieux d'une conscience qui se fait un devoir de s'intéresser à la vie réelle, et les penchants d'un tempérament qui s'efforce constamment de s'en évader. Nous espérons avoir suffisamment indiqué ce conflit au cours de cette étude.

J. S. Wood.

University of Birmingham

57. *Germinie Lacerteux*, p. 253.

AMADO NERVO AND MAETERLINCK: ON DEATH AND IMMORTALITY

FEW MODERN WRITERS have been so preoccupied with the mysteries of human existence as Maeterlinck and Amado Nervo; and of these mysteries none have absorbed so much of their attention as death and immortality. In the early life of each and in their early writings death was man's most terrible enemy. Gradually, because of their growing absorption in the spiritual aspects of human nature and as a result of their changing moral and religious philosophies, they lost their fear of death; they went so far, indeed, as to consider it the beneficent friend of man, the liberator of the soul from its carnal prison.

The influences that changed so completely the attitude of our poet-philosophers toward death were similar; the courses followed show interesting variations.

In Maeterlinck's early poetry and plays we find a fatalistic philosophy in which man is the helpless plaything of a malicious fate whose grim and unfeeling agent is death. The poems in *Serres chaudes* (1889) are permeated with the dank atmosphere of the tomb. The personages of his first plays are marionettes, manipulated by a ruthless destiny; with resigned helplessness they watch their misfortunes approach, while above hovers Death, ever-present, terrifying, invisible. Then, with *Algavaine et Sélysette* (1896) his conception of death begins to change, and for the next six or seven years this change keeps pace with his changing philosophy. Fate still dominates man's outward life; but the soul within has the power to resist, and is able to turn to its own uses the sorrows and misfortunes caused by exterior events and conditions. Love is now stronger than fate; and death, the malevolent agent of fate, is no longer the terrifying presence of his earlier plays.

It is in the volumes of essays published just before and after the turn of the century, *Le Trésor des humbles* (1896), *La Sagesse et la destinée* (1898), *Le Temple enseveli* (1902), that we may study systematically the transition from a philosophy of resigned despair to one of optimistic confidence in man's ability to advance morally and spiritually. Whatever be the cause of this new philosophy—his study of the great mystics, his deeper and more serene meditation on the mysteries of life, his domestic happiness—its optimism and serenity strip death of all its terrors.

Similarly, Amado Nervo's changing attitude toward death was the result of the spiritual evolution that took him from the orthodox Roman Catholicism of his early years, through the agitated religious skepticism of his middle life, to the serene faith of his last years, a faith based on love of God,

of Christ and of humanity, a Christianity freed from nonessential dogmas and strengthened by the spiritual truths that he had learned from the mystics and teachers of India. As a child growing up in an atmosphere of orthodox Christianity and provincial intolerance, and as a young man preparing himself eagerly for the priesthood, fear of death, "la odiosa e inexorable ley de la muerte,"¹ was accepted as a matter of course, aggravated, in his case, by personal experiences and by his morbid conception of the instability of all things human. Fear of death was with him an obsession. "No podría yo decir cuándo experimenté la primera manifestación de este miedo, de este horror que me tiene sin vida. Tal pánico debe arrancar de los primeros años de mi niñez, o nació acaso conmigo."²

A wider acquaintance with modern science made him skeptical of his religious beliefs; he gave up all thought of becoming a priest and went to Mexico City to make a living by journalism and literature. The success that came to him there and in Paris, and his determination to take life as he found it, without worrying too much about the hereafter, freed him for a time from his earlier obsession. Frequently, however, in the midst of wordly pleasures, he felt the futility of life without faith, and the fear of death would return:

*Grabó sobre mí faz descolorida
su Mane Thecel Phares el Dios fuerte,
y me agobian dos penas sin medida:
un disgusto infinito de la vida,
y un temor infinito de la muerte . . .*³

As in the case of Maeterlinck, a completely new philosophy of life was needed to change his conception of death. Compelled by the will to believe and convinced that religious skepticism could offer him nothing but restlessness and discontent, he began to study the mystics of the East as well as the West, and through long meditation upon their teachings and the spiritual truths that he found within himself, he formulated his simple creed, essentially Christian but modified by Hinduistic doctrine. Love of God and his fellow men, optimistic confidence in God's justice and mercy, these gave him the inspiration and material for several volumes of his best poetry;⁴ and in the spiritual serenity that his new religious faith gave him, fear of death could have no place:

*Y aquel fantasma negro, que miraba temblando
yo antes, blandamente se fué transfigurando . . .*

1. *El miedo de la muerte*, *Obras completas*, V, 42. All references to Nervo's prose are to *Obras completas*, 29 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 1920-1928; all references to his poetry are to the one-volume edition, *Poesías completas*, Madrid, 1935.

2. *Ibid.*, p. 41.

3. "Predestinación," *Poesías completas*, p. 70.

4. *Los jardines interiores* (1905), *En voz baja* (1909), *Serenidad* (1914), *Elevación* (1917), *La amada inmóvil* (1920).

*En la pálida faz del espectro, indecisa
 como un albor naciente, brotaba una sonrisa;
 brotaba una sonrisa tan cordial, de tal suerte
 hospitalaria, que me pareció la Muerte
 más madre que las madres; su boca, ayer horrible,
 más que todas las bocas d'hembras apetezible;
 sus brazos, más seguros que todos los regazos . . .
 ¡Y acabé por echarme, como un niño, en sus brazos!
 Hoy, ella es la divina barquera en quien me fio;
 con ella, nada temo; con ella, nada ansío.
 En su gran barca d'ébano, llena de majestad,
 me embarcaré tranquilo para la Eternidad.⁵*

Maeterlinck's ideas on death and immortality are to be found in many essays published before 1913; in that year appeared *La Mort*, an expansion of the last essay, *L'Immortalité*, of the volume entitled *L'Intelligence des fleurs* (1907). The first chapter discusses the mystery of death and our groundless fears; the other eleven are concerned mainly with the life beyond, "the undiscovered country from whose bourn no traveller returns."

Some of the ideas found in *La Mort* have been reconsidered by Maeterlinck in his later writings; but since they have not changed essentially and since Amado Nervo could not be influenced by anything published after 1919, the date of his death, *La Mort* may well set the pattern for our comparison of their conceptions of death and immortality.

Death, a natural transition.—After having rid themselves of the fear of death Maeterlinck and Nervo become its ardent advocates; and in their arguments against false accusations there is so much similarity that the influence of the Belgian philosopher upon the younger Mexican poet becomes only too apparent. It is unjust to blame death for the physical suffering that frequently precedes it or for the anxious uncertainty and fear of what may follow. "Apprenons donc à la regarder telle qu'elle est en soi; c'est-à-dire dégagée des horreurs de la matière et dépouillée des terreurs de l'imagination."⁶ As man progresses in science and wisdom, death will cease to be "le but unique et effroyable, l'abîme des ténèbres et des châtements éternels. . . ." and become for all, as it has already done for those who view life philosophically, "le repos désiré d'une existence qui s'achève." "La vie assagie s'en ira silencieusement à son heure, sachant son terme atteint, comme elle se retire silencieusement chaque soir, sachant sa tâche faite."⁷

Similarly, Amado Nervo accepted death as a rational law of nature, as natural and beneficent as sleep itself: "Las almas superiores, las de los filósofos, las de los hombres de ciencia, las de los ascetas, que han logrado

5. "Tanatofilia," *La amada inmóvil*, p. 670.

6. *La Mort*, p. 9.

7. "L'Evolution du mystère," *Le Temple enseveli*, p. 105.

8. *La Mort*, p. 20.

vivir en planos más altos, mueren con gran serenidad."⁹ Why fear death, he asks, if it is nothing more than "la línea imaginaria, convencional, colocada en el ecuador de los destinos humanos, entre lo conocido y lo desconocido. . .,"¹⁰ "la liberación de los lazos carnales, la entrada en una vida más libre, más inmensa. . ."¹¹ Perhaps it is birth, not death, that we should fear; "quizá la verdadera tragedia está en las cunas y no en los sepulcros. . ."¹² And in another essay¹³ he asks his reader: "¿Comprende Usted por qué vienen llorando los recién nacidos y se van sonriendo, con esa sonrisa de una inmensa y misteriosa serenidad?"

Neither birth nor death, Maeterlinck tells us, should be feared: "Il est tout à fait raisonnable et légitime de se persuader que la tombe n'est pas plus redoutable que le berceau."¹⁴ Elsewhere he says that the dread of death and disintegration would be much alleviated if cremation were universally practised, instead of the barbarous custom of burial and the sad funeral rites that accompany it: "Purifié par le feu, le souvenir vit dans l'azur comme une belle idée, et la mort n'est plus qu'une naissance immortelle dans un berceau de flamme."¹⁵

Death should not be blamed for the physical ailments and suffering that precede it; they belong to life, not to death: "Nous lui imputons les tortures de la dernière maladie: et ce n'est pas juste. Les maladies n'ont rien de commun avec ce qui les termine."¹⁶ And this fear of physical pain, for which death is unjustly blamed, may be unduly exaggerated; for, as he says, "le meilleur de la vie, c'est qu'elle nous prépare cette heure."¹⁷

Expanding this consoling thought into an essay, *La blandura de la muerte*,¹⁸ Nervo cites evidence from many sources to prove that physical suffering does not necessarily precede death; moreover, where there has been suffering, nature has a way of making us insensible to physical pain as death approaches. And he reaffirms what he had written several years earlier: "Porque lo que ella realiza en nosotros es de una celeste misericordia. Lente, insensible, suavemente, va desnudándonos de esas leves capas superpuestas que constituyen nuestra materialidad, sutilizándonos, poco a poco, hasta arrancar la última en el supremo momento."¹⁹

Euthanasia.—By way of digression in the first chapter of *La Mort*, Maeterlinck censures the mistaken zeal of doctors in their efforts to postpone the death agony of incurable patients. Is it professional ethics that

9. *La blandura de la muerte*, XXIII, 232.

10. *Las ideas de Tello Téllez*, XIX, 76.

11. *La tragedia de la cuna*, XXVIII, 128.

12. *La euthanasia*, XXVI, 75.

13. *La tragedia de la cuna*, XXVIII, 129.

14. *La Mort*, p. 19.

15. *Ibid.*, p. 24.

16. *Ibid.*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 191.

18. XXVIII, 231-245.

19. *Las ideas de Tello Téllez*, XIX, 77.

keeps them from using their science more humanely? Is it the lack of legal protection? Or is it, perhaps, their belief that any physical pain is preferable to some imaginary torture that the mysterious beyond has in store for us?

Five years later Nervo wrote two essays that were evidently suggested by *La Mort*, since he cites "el admirable Maeterlinck" and "su austero y hondo libro sobre la muerte" and quotes from him at length. In *La blandura de la muerte*²⁰ he contends that death is normally painless. In *La eutanasia*²¹ he admits that for some people death is accompanied by intense suffering. In these cases, if recovery is hopeless, he agrees with Maeterlinck that doctors should have the legal right, with proper safeguards, to end such suffering and that they should exercise that right. Only then will all be able to "entrar en lo Invisible, con la serenidad antigua, con la majestad humana que conviene a los actos solemnes, con la placidez crepuscular de quien se duerme sin dolor en la blanda almohada del Misterio. . . ."²²

Survival after death.—The last section of the first chapter of *La Mort*, in which Maeterlinck comments upon *Notre Injustice envers la mort*, begins with the sentence: "Il n'est donc qu'un seul effroi propre à la mort: celui de l'inconnu où elle nous précipite."²³ Death is inseparably associated with the anxious fear and uncertainty of what becomes of the spirit after its physical abode has been destroyed.

Before presenting his speculations on the mystery of mysteries, human immortality, he makes clear his position with regard to positive religions. He cannot accept on faith what his intelligence rejects as uncertain or devoid of proof. As for orthodox Christianity, the easy solution that it offers is nothing more, he says, than the substitution of a petty mystery for the greatest of all mysteries. If Pascal, "l'un des trois ou quatre génies les plus profonds et les plus lucides qu'ait possédés l'humanité,"²⁴ was forced to confess that intelligence and reason have nothing to do with religion, that the veracity of the Scriptures is to be found only in the Scriptures themselves, and that all religious truth must be based on faith, how could an intelligent man in this modern scientific age accept, without question, the solution offered by dogmatic Christianity? It is rejected, at the outset, by Maeterlinck, an avowed scientist and one of the most notable exponents of the scientific method of procedure in the investigation of moral and religious problems. With unperturbed serenity he subjects to scientific scrutiny the spiritual data that he has collected and accepts only the hypotheses that satisfy his intelligence and logic.

It is here that we find an essential difference between Amado Nervo and the Belgian philosopher. Both received their education in Roman Catholic

20. XXVIII, 231-245.

21. XXVI, 75-79.

22. *Ibid.*, p. 79.

23. *La Mort*, p. 25.

24. *Ibid.*, p. 27.

schools. Maeterlinck began early to question the validity of Christian doctrines; gradually, with his growing interest in science, he became an agnostic, a tolerant, open-minded agnostic who was ready and willing to accept whatever Christianity or any other religion had to offer him, provided that his intelligence would permit him to do so.

As we have already seen, Nervo went farther than Maeterlinck in his spiritual evolution. In his desperate need for spiritual serenity he tried to find through science a faith to replace the one that science had taken from him. Failing in this, he decided that science and metaphysics were of no avail for the attainment of spiritual reality; and he turned to revealed religions, to the philosophers and mystics, and evolved, through long meditations, an eclectic religious philosophy, mainly Christian but devoid of conventional dogmas. His God is a loving God, the God of Christianity; Christ, the incarnation of God; his conception of immortality, that of divine revelation and faith.

*¡Oh muerte, creadora del misterio: tú hiciste
que la inquietud volase por vez primera en pos
del Ideal. Mirando tu faz augusta y triste,
el hombre alzó los ojos y se encontró con Dios.²⁵*

More emotional than Maeterlinck and less concerned with the scientific approach to truth, he seeks spiritual reality through love and faith, and is convinced that he has found it by the inner joy and serenity that it brings him. He is willing to accept on faith some of the spiritual truths that Maeterlinck rejects; and awaits, confidently and serenely, the kind of immortality that a loving God considers best. Doubt returns at times to plague him; at such times his intellectual speculations do not differ very much from those of Maeterlinck.

Nothing that exists can cease to exist in some form; therefore, total extinction of the spirit need not be given serious consideration. According to Maeterlinck, there are three possible forms of survival: survival with the consciousness that we now possess; survival without personal consciousness; and survival in the universal consciousness, with the possible retention of some part of our present personality.

Survival with consciousness.—Several of the world's religions promise us personal immortality, the survival of the individual soul with continued awareness of personal identity; and this is the only kind of immortality that would be acceptable to most people. Maeterlinck is not willing to accept it on faith, and his intelligence rejects it. What is the ego, he asks, this ego that makes each one of us the center of the universe and that is for so many the *sine qua non* of immortality? Neither mind nor body, it partakes of both; and its continuity is dependent on memory, one of the frailest of our human faculties. Why should we expect memory, often weakened or de-

25. "¡Oh Muerte!," *Elevación*, p. 727.

stroyed in this life, to survive death? And why have we no memory of the pre-existence of the soul, which, if it is to survive eternally, must have always existed? Moreover, why should we desire that the soul be hampered and restricted through all eternity by the frail ego of our present existence? "Pouvons-nous penser sans frémir à une éternité enfermée tout entière en notre infime conscience actuelle?"²⁶

Since belief in survival with personal consciousness is an essential part of the Christianity that formed the basis of his religious philosophy, Nervo accepted this doctrine, although in a somewhat modified form:

De hecho duramos eternamente, ¡qué duda cabe! Sólo que acaso no duramos como esa vanidad pretende, es decir, singularizados, individualizados . . . Y si el amor a este nuestro yo, la ternura que por él sentimos, nos lleva a pensar que todas las eternidades serán baldías y vanas si en ellas no está nuestra conciencia de ahora, pensemos que sí está, pero ampliada, espaciada, acaso intensificada hasta el vértigo, con una amplitud que nuestra triste limitación actual es absolutamente incapaz de concebir.²⁷

Reincarnation.—The question of survival with personal consciousness is closely related to the doctrines of metempsychosis and spiritualism.

In various chapters of *La Mort* and in many briefer references elsewhere, Maeterlinck shows a decided leaning toward the theosophic doctrine of reincarnation: "On ne saurait nier que de toutes les hypothèses religieuses, la réincarnation est la plus plausible et celle qui choque le moins notre raison."²⁸ This beautiful and consoling doctrine, accepted by some of the oldest and most idealistic of the world's religions and explaining as it does the apparently unjust suffering in many human lives, "est la seule qui satisfasse l'irrésistible instinct de justice que nous portons en nous."²⁹ Unfortunately, convincing proof is lacking:

Il est fort regrettable que les arguments des théosophes et des néo-spirites ne soient pas péremptoires; car il n'y eut jamais croyance plus belle, plus juste, plus pure, plus morale, plus féconde, plus consolante et, jusqu'à un certain point, plus vraisemblable que la leur. Seule, avec sa doctrine des expiations et des purifications successives, elle rend compte de toutes les inégalités physiques et intellectuelles, de toutes les iniquités sociales, de toutes les injustices abominables du destin. Mais la qualité d'une croyance n'en atteste pas la vérité.³⁰

From Nervo's prose and poetry it would be easy to gather many similar statements regarding reincarnation, a doctrine that both attracted and repelled him. In an essay written in 1914, *Una brújula*,³¹ he discusses the Vedanta as one of the possible compasses by means of which the perturbed

26. *La Mort*, p. 57.

27. *Durar . . .*, XXVIII, 197, 201.

28. *La Mort*, p. 68.

29. *Ibid.*, 69.

30. *Ibid.*, pp. 168-169.

31. XXVI, 104-113.

spirit may reach a safe haven. Particularly attractive, he says, is the doctrine of reincarnation; and he quotes Maeterlinck in support of his own views. But, he goes on to say, although the Vedanta may serve as a compass for the guidance of older men, it might prove a debilitating and even dangerous spiritual guide for the young, in that it might weaken in them the motivation of energetic action in this life.

The aspect of reincarnation that made a strong appeal to Nervo and to Maeterlinck, just as it had done to our own Emerson, was the law of Karma, the inexorable law that makes each existence in the wheel of life dependent upon the preceding and that enables each soul to attain perfection, in a series of lives, by self-discipline, right thinking and doing, rising through ascending planes until it finds ultimate emancipation from rebirth within the Universal Spirit. In many of his speculations on ideal justice and morality, in *La Sagesse et la destinée*, in "La Justice" (*Le Temple enseveli*), in "Karma" (*Les Sentiers de la montagne*), so reminiscent of Emerson's *Compensation*, Maeterlinck's admiration for the law of Karma almost induces him to accept the doctrine of reincarnation; and although he does not find sufficient proof for complete conviction, he does find in it many practical suggestions for moral evolution in this life.

This ideal of abstract justice made a somewhat different appeal to the more emotional, less logical Mexican poet. He would seem to have accepted its logic, in theory; in practice, however, his conception of God's love for humanity and his own love for his fellow men inclined him, emotionally, to the more humane Christian doctrine of repentance, divine grace, atonement and forgiveness of sin:

*Encógete, callado, y estoicamente espera
que el Karma (inexorable, pero justo) te hiera
hasta el fin. Ve, resuelto, de tu castigo en pos.
... ¡Mas, abre bien, poeta, los ojos avizores:
acaso, cuando menos lo piensen tus dolores,
te encuentres, en tu noche, con la piedad de Dios.³²*

Reincarnation, so attractive to him at times, at other times he finds utterly repulsive:

*Eso de existencias anteriores, gusta
a muchos. A mí me gusta . . . ¡y me asusta
por la inenarrable, por la atroz fatiga
de ir viviendo vidas sin cesar, amiga!
¡Qué horror en el dogma brahmánico cabe.
Mas, después de todo, quién sabe . . . , quién sabe . . . ³³*

Spiritualism.—In their quest for a solution of the enigma of man's destiny, Maeterlinck and Nervo were intensely interested in the efforts

32. "Lo imprevisto," *El estanque de los lotos*, p. 780.

33. "¡Quién sabe!," *Serenidad*, p. 566.

of spiritualists to discover positive evidence of personal survival. Unable to get the desired information by personal experience or through mediumistic agencies, they turned to the voluminous literature of the Psychic Research Society; if such men as Sir Oliver Lodge, Camille Flammarion, William James had accepted the evidence published by the Society or had given it their serious consideration, they could not afford to treat it with indifference. In *La Mort* and in several essays of other volumes, Maeterlinck shows a sympathetic interest in their evidence of communication with the dead and is inclined, at times, to accept it as proof of personal survival; his critical intelligence, however, is not convinced. Putting aside the skeptic's suspicion of the integrity of the medium, the telepathic hypothesis, the possibility of a temporary survival of the memory in the borderland of life and death, and other similar adverse criticisms, why, he asks, are the communicating spirits, in their efforts to establish identity, so concerned with trivial references to places and persons in this life and so reluctant to give us any real knowledge of their new lives? "Ignorent-ils encore que ce n'est pas parmi nous mais chez eux, de l'autre côté de la tombe, qu'ils trouveront le signe qui nous attestera qu'ils survivent? . . . A quoi bon mourir si toutes les petites de la vie continuent?"³⁴

Nervo's experience with spiritualism and his final conclusions were quite similar. In his essay, *Los muertos*, written in 1917 and suggested by Sir Oliver Lodge's *Raymond, or Life and Death*, he questions all three of Lodge's propositions: spiritualistic proof of personal survival, continued interest of the dead in this world, and their eagerness to enter into communication with the living. He would gladly believe all three but is unable to silence his skepticism; and he tells the parable of Ramakrishna about the four travelers who passed over the great wall but did not return to tell us what they saw beyond. "Lo que el absoluto es—dice Ramakrishna en su Evangelio—nadie puede decirlo. El que ha alcanzado el absoluto no puede dar informe alguna de él."³⁵ His interest continued, however, in spite of his skepticism, and in more than one poem, essay and short story, he assumed that the dead try to return to their loved ones: "Comprendo que los espíritus que pueblan el aire rondan la tierra, deseando encarnar."³⁶ Perhaps the difficulty of communicating with the living is due to a deficiency in us: "Acaso, como dice Maeterlinck, continúan viviendo alrededor de nosotros; pero no logran, a pesar de sus esfuerzos, hacerse reconocer ni darnos una idea de su presencia, porque no tenemos el órgano necesario para percibirlos."³⁷

In spite of his yearning to communicate with the departed, he was not able to do so: "¡Pensar que los dos seres más hondamente íntimos de mi

34. *La Mort*, p. 128.

35. *Los muertos*, XXVI, 256.

36. *El diamante de la inquietud*, XIV, 32.

37. *La amada inmóvil*, XII, 35.

ser: mi madre y la mujer que me amó, saben ya, desde años, el misterio de la muerte, y no pueden descubrirmelo . . .!³⁸

*!Qué despiadados son
en su callar los muertos!
Con razón
todo mutismo trágico y glacial,
todo silencio sin apelación
se llaman: un silencio sepulcral.³⁹*

Survival without consciousness.—Survival of the soul without any awareness of personal identity is the least attractive of the three hypotheses presented by Maeterlinck. Such survival would be tantamount to annihilation in so far as the individual self is concerned. It is less desirable and less probable than the gradual absorption of the soul by the cosmic consciousness, with at least some awareness of personal identity.

Nervo's deep interest in Hindu philosophy made him more receptive to this hypothesis. With sympathetic understanding he refers frequently to the Brahmanic doctrine of the soul's identity with the Supreme Being and its final absorption: "Las almas, de Dios vinieron, y a Dios vuelven, describiendo una trayectoria elíptica muy lenta, y quizá a través de innumerables vidas."⁴⁰

Identidad

*El que sabe que es uno con Dios, logra el Nirvana:
un Nirvana en que toda tiniebla se ilumina;
vertiginoso ensanche de la conciencia humana,
que es sólo proyección de la Idea Divina
en el Tiempo . . .*

*El fenómeno, lo exterior, vano fruto
de la ilusión, se extingue: ya no hay pluralidad,
y el yo, extasiado, abismase por fin en lo absoluto,
!y tiene como herencia toda la eternidad!⁴¹*

This Oriental conception of immortality appealed to his reason; emotionally, he preferred the Christian doctrine. Like the drop of water that was being slowly evaporated by the warmth of the rising sun and was not consoled for the loss of its identity by the thought of becoming part of a beautiful cloud,⁴² he was reluctant to surrender completely his individuality.

Survival with a modified consciousness.—In the last chapters of *La Mort*

38. *Pensando*, XXVII, 183.

39. "¡Cómo callan los muertos!", *La amada inmóvil*, p. 608.

40. *Pensando*, X, 206.

41. "Identidad," *El estanque de los lotos*, p. 790.

42. "La gota de agua que no quería perder su individualidad," *Los balcones*, XVI, 155-158.

Maeterlinck gives us the choice of two kinds of universal consciousness: an infinity that has already attained perfection (*l'infini immobile, immuable, arrivé*), or an infinity that is still evolving (*l'infini qui se cherche, évolue et ne s'est pas encore fixé*). Whether we accept the first, the more rational, or the second, the more probable since it is more in accord with the spiritual evolution of this life, immortality is effected by the merging or union of the individual soul with the infinite. Being already part of the cosmic consciousness, the soul will retain, at first, something of its individuality; but since the limitations of a finite consciousness in the midst of infinity would not make for permanent happiness, by continual evolution it gradually becomes infinite. Then, "étant infinie, elle prend tous les caractères de l'infini et doit se perdre et se confondre en lui."⁴³

This hypothesis, a sort of compromise in which the other two are partially combined, presented Nervo with a possible solution of the great enigma. The Christian conception of personal survival was the one that finally became an essential part of his religious faith. The Hindu doctrine of the soul's ultimate absorption in the Supreme Spirit appealed to his intelligence and caused him to question the possibility of personal immortality:

No cabe duda de que, como dice Maeterlinck, hay una inteligencia universal que penetra todos los seres.⁴⁴

La inmortalidad no se nos da tal vez sino al precio de la despersonalización. Para ser eternos tenemos quizá que entrar en el seno inmenso de la Conciencia Única, del solo Ser eterno que existe, de aquel a quien el sagaz Maeterlinck llama en su último libro El huésped ignoto (*L'hôte inconnu*) y que tiene más allá de nuestras conciencias normales una existencia secreta, activísima, que se comienza apenas a estudiar, y que, si descendemos hasta las últimas verdades, es nuestra sola existencia real.⁴⁵

Something of the terrestrial ego is retained at first; later, by an evolutionary process, it is absorbed by the cosmic consciousness: "La muerte no es la pérdida de la conciencia individual, sino la complicación de esta conciencia hasta el vértigo. Tu conciencia se vuelve la conciencia de todos. Lo único que en ti se extingue es la limitación ilusoria de la personalidad humana."⁴⁶ "Si al final obra (*la naturaleza*) como al principio, iremos entrando en la Conciencia eterna, rota la red de esta ilusión del tiempo, del espacio y de la casualidad . . ."⁴⁷

Maeterlinck concluded his most important study of death and immortality (*La Mort*, 1913) without reaching any definitive position; and although he has returned to the theme many times since, he has not been

43. *La Mort*, p. 265.

44. *Pensando*, XXVII, 148.

45. *Durar . . .*, XXVII, 198-199.

46. *Pensando*, XXVII, 174.

47. *La blandura de la muerte*, XXVIII, 242-243;

able to get any nearer to a solution of the problem. In the last chapter of *La Mort* he confesses that he had not even hoped to make any definite contribution to our knowledge of immortality, that his only hope was to separate what may be true from what is certainly false. He has presented as best he could, but without conviction, the most probable hypotheses; whichever one, if any, be accepted, there is at least the consolation that fear of death or of the great beyond is groundless: "L'infini ne saurait nous vouloir du mal, attendu que s'il tourmentait éternellement le moindre d'entre nous, il tourmenterait quelque chose qu'il ne peut arracher de soi, et partant tout lui-même."⁴⁸

Even though there can be little hope that any human being will ever solve the great enigma, the time spent in thinking about it is far from wasted; human existence without the mysterious unknown and unknowable would be a sorry affair:

C'est la conscience de l'inconnu dans lequel nous vivons qui confère à notre vie une signification qu'elle n'aurait point si nous nous renfermions dans ce que nous savons, ou si nous croyions trop facilement que ce que nous savons est de beaucoup plus important que ce que nous ignorons encore.⁴⁹

Notre idée de l'inconnaissable fut et sera toujours sans valeur, je l'accorde, mais elle n'en est et n'en demeurera pas moins l'idée la plus importante de l'espèce humaine.⁵⁰

La grandeur de l'homme se mesure à celle des mystères qu'il cultive ou devant lesquels il s'arrête,⁵¹

and the greatest of all mysteries is the fate of man after death.

In the prose introduction to *La amada inmóvil* Nervo tells us that he had written the poems of *Serenidad* (1914) because of the compelling need for serenity in his own life: "Pensé que si hasta entonces mi vida había sido conturbada y inquieta, el hondo deseo de ser sereno y el tesón en expresarlo acabarían por serenarme de veras, haciéndome adquirir por fin el más precioso de los dones que he ansiado en la turbulencia y la amargura de mis días: la ecuanimidad."⁵² Serenity did not come to him as easily as it did to Maeterlinck, and he would not be comforted by the latter's belief that spiritual growth thrives on the insolubility of the great mysteries. Frustrated in his eager searching for the truth, he poured into the molds of poetry his torturing doubt, his petulant distrust of science and philosophy, his despondency and despair. At such times he found some consolation in Maeterlinck's inconclusive speculations; to dissipate his doubts and restore his peace of mind, he had to fall back upon his own intuitive cognition of truth and his faith in divine providence. Love of God and trust in his love

48. *La Mort*, p. 270.

49. "L'Evolution du mystère," *Le Temple enseveli*, p. 104.

50. *La Mort*, p. 224.

51. *Ibid.*, p. 29.

52. *La amada inmóvil*, XII, 21-22.

and mercy gave him assurance of some kind of immortality; as for its nature, this, death alone could reveal:

*La Muerte, nuestra Señora,
está llena de respuestas:
de respuestas para todos
los porqués de la existencia.*

*Silencio de los silencios
tal vez llamarla debieran;
mas, quien sabe interrogarla,
quien tiene fina la oreja,
escucha cosas muy hondas
en medio de las tinieblas.*

*Es una dama muy pálida
la Muerte; ¡mas tan serena!,
con unos ojos inmensos
que miran de una manera . . .*

*.....
¡Qué maternal su regazo!
¡Y qué benigna y qué tierna
su boca, que nos dará,
en voz baja, las respuestas
a los porqués angustiosos
que torturan la existencia.⁵³*

GEORGE W. UMPHREY

University of Washington

53. "La muerte, nuestra Señora," *Serenidad*, pp. 485-486.

JOINVILLE'S NOUNS AND THEIR TREATMENT IN THE BRUSSELS MANUSCRIPT

THE STOCK of common nouns of Oriental origin which Joinville took with him on the seventh crusade (1248–1252) was not much more extensive than the slight additional stock which he acquired during the course of the adventure. He apparently took with him *amiral*, *ambre*, *barbacane*, *besant*, *bouqueran*, *calife*, *coton*, *eschecs*, *gueules*, *houce*, *soudanc*, *tabour*, and possibly also *nacaire*, of which he says, however, on the occasion of its third appearance in his *Histoire de Saint Louis*: “le chievetain . . . fist sonner ses tabours, que l'en appelle *nacaires*” (82).¹ He brought back, as nouns sufficiently new to require contextual clarification at the time of composition (begun after 1297, completed 1309): *Assacis*, *bahariz*, *drugemen*, *ferrais*, *gazel*, *Haulequa* (*garde du prince*), and *orafle*.

As an instrument of torture, *bernicles*, too, are carefully described, but linguistically they are far less entertaining than *poulain* which, applied as an insult with the sense of *métis*, called forth nevertheless *roncin recréu* as the proper rejoinder, whereas the original sense of this *poulain* had probably been *de mère apulienne*. In this instance Joinville was merely the disseminator of a popular etymology, not its creator. The only noun which Joinville (or perhaps his scribe) obviously helped to create, was *affère* from *à faire*.

Joinville also possessed a few common nouns previously borrowed, possibly along the same lanes of travel, such as *galie*, *guerbin*, *baquenas*, *materas*. His supply of learned forms was great, and his Old French stock plentiful, including a few nouns remotely of dialectal origin, such as *hauberc*, *heauume*, *escale*, *Sarrazin*. It also included numerous old *francien* forms such as *hore*, *eure*, *beuf*, *chan*, *tens*, *aube*, *escu*, *chat*. But more significant for the present study is the fact that a great number of Joinville's nouns, in the form and the sense given to them in MS fr. 13568,² are identical with thirteenth-century dialectal usages distributed over a very broad area: the west, the southwest, the south, and found in *francien*, *champenois*, *wallon*, *lorrain*,

1. Page references are to Francisque Michel's edition of the *Histoire de Saint Louis*, Paris, Firmin-Didot, 1881, a reprint of pages 1–356 of the original edition of 1858. The “Table des matières,” pp. 355–356, covers pp. a–c and I–CLXVII . . . , not included in the reprint. The title page is identical, excepting omission of the words *Précédés de dissertations par M. Ambr. Firmin Didot et d'une notice sur les manuscrits du Sire de Joinville par M. Paulin Paris, membre de l'Institut*, and the form of the publisher's name. The original printing is available in the Library of Congress: DC91 /6 / J6A3 / 1858.

2. Bibliothèque Nationale. Also known as the *manuscrit de Bruxelles*, whence it was brought to Paris in 1746 by Maurice de Saxe. It was formerly no. 2016, Bibliothèque Impériale, and primarily Bibl. Imp. no. 267, *fonds du roi*. It is supposed to have belonged to the Dukes of Burgundy.

bourguignon, picard, anglo-normand, normand, and franc-comtois. The following nouns, for example, occur in one or more of these dialectal districts:

assise, commandement, contens, plege; cort, droiture, journal; defaute, us; clos, courtil, coustume, creant; acort, boidie, fievé, otroi; avenant, bonnes gens, los, torfait; apostole, bonté, deffense, estanc, milliaire, official; escrit, exploit; mesnie; menistre; maladerie, usage.³

Supposing that Joinville, like Chrestien de Troyes before him, thoughtfully avoided recognizably dialectal usages from his native Champagne, in a manuscript which he certainly expected to have an honorable future in the royal household, the fact remains that *francien* under cosmopolitan pressure had ceased to be provincial and had become perhaps the least distinct of dialects. Life in the crusading armies, too, must have melted the dialects to a great extent. Joinville's life with *Oliviers de Termes et ces autres chieveteins de la corte laingue (du Languedoc)*, with many others whose words he noted and long afterward quoted with obvious relish, with Louis IX in whose nearly constant company he was *par l'espace de sis anz*, could not conceivably have failed to make him the master of a very broad linguistic practice.

There is, however, an obvious gap between Joinville's dictation and the noun forms which occur in MS fr. 13568. In many instances a variation could have occurred between the speaker and the script, through scribal error. For example, we find in all the manuscripts:

et voulons que les bediaus soient sommez en pleine assise, ou autrement ne soient pas tenu pour *bediau* (224).

Whether or not *bediau* was dictated as a plural form, all the copyists remained faithful, and comprehension on the part of some of them was manifestly insufficient to understand it as an old plural nominative interchanged through error with the plural oblique. But not so in the following instance:

car c'est le plus fort ennemi que la loy paiennime *est* (113),

which was obviously dictated as *aïl*. And all the copyists made the correction, except the one who produced MS fr. 13568.

Another example, equally instructive:

Les gens le roy qui deussent debonnerement retenir [le?] *leur*, loèrent les estaus pour vendre leur danrées aussi chiers, si comme l'en disoit, comme il porent; et pour ce la renommée couru en estranges terres: dont maint marchant lessièrent à venir en l'ost.

Les barons qui deussent garder *le leur* pour bien employer en lieu et en tens, se pristrent à donner les grans mangiers et les outrageuses viandes (53).

3. Cf. Schwan-Behrens, *Grammaire de l'ancien français* (tr. Oscar Bloch, Leipzig, Reisland, 1923), Troisième Partie (dialectes de l'ancien français), pp. 1-147.

Possibly in this instance Joinville's scribe failed either to hear or to write *le* of the group *retenir le leur*. Our copyist remained faithful, but the others inserted *les gens* to provide an object for *retenir*, after having read *leur* as the object of *loèrent*, or, at least, such is the conjecture permissible in view of Joinville's frequently demonstrated tendency to use parallel constructions. The result is a passage of little sense and conflicting contexts in the Wailly editions of 1867⁴ and 1868.⁵

Of this extreme distraction from his copy, which sometimes appears as an act of faithfulness, our copyist also gives other evidence, sometimes contributing to a very different result. At one point in the original there are two occurrences of a proper noun, separated by forty-three words including two further occurrences of the same noun. Our copyist stops copying after the first occurrence and continues after the fourth, which happens to make sense at the juncture but nonsense shortly thereafter:

quant le flum vient en Egypte, il gete ses branches aussi comme j'é jà dit devant. L'une de ses branches va en Damiete, l'autre en Alixandre; la tierce à Atenes, la quarte à Raxi [(MS de Lucques); et à celle branche qui va à Rexi vint le roy de France à tout son ost, et si se logea entre le fleuve de Damiette et celui de Rexi; et toute la puissance du soudan se logèrent sur le fleuve de Rexi] d'autre par, devant nostre ost, pour nous deffendre le passage (60).

Our copyist's comprehension of the original was generally excellent where undistracted, but it is possible to discern numerous errors in his work, *e.g.*:

Et [le soudan de Hamant] fist tant bagingner *au ferraïs* le soudan de Babiloinne, que *les ferraïs* l'empoisonnèrent. Et la manière de l'empoisonnement fu tele, que *le ferraïs* s'avisa que le soudan venoit touz jours jouer aus eschez, . . . (45),

in which the original could have been *li ferraïs l'empoisonna*, and *ferraïs* could have been taken for a plural, owing to the copyist's distraction and with the result noted above. Or again:

A solleil levant tout droit *les Sarrazins* devant nommez de quoy il avoient fait leur *chievetain*, nous *amena* bien quatre mille Turs à cheval (82),

in which the original could have been singular nominative *li Sarrazins*. Or still again:

pour faire entendre comment *le soudan tenoient* leur gent (86),

which in the original could have read *li soudan*, nominative plural. Or:

Ce message aus amiraus d'Égypte *prièrent* le roy que il *leur* donnast une journée par quoy *il peussent* venir vers le roy (159),

4. Paris, Adrien Le Clère et C^{ie}, avec un texte rapproché du français moderne mis en regard du texte original.

5. Paris, M^{me} V^e Jules Renouard. A "restitution" in *champenois*.

which in the original was probably *cist message* or *li message*, nominative plural. All these errors are marked more by carelessness than by ignorance, but, as I have had reason to state elsewhere,⁶ some portion at least of the irregularity of the fourteenth-century manuscript may have been begotten by irregularities in the original copy. My present purpose, moreover, is much less concerned with conjectural causes than with factual results.

A comparison of the forms used in MS fr. 13568 with those found in other documents of known date⁷ appears to place the date of this manuscript in the decade 1354–1364 or perhaps slightly later. According to Paulin Paris, in a study prepared in 1839 and summarized in the introduction to the Michel edition of 1858, Joinville's original manuscript was described in an inventory of the library of Charles VI, drawn up in 1411, and identified by notation of the first and last words, which were identical with those of MS fr. 13568. None of the other copies, presumed to have been based on Joinville's own copy of the original, contain the last forty-five words of MS fr. 13568. Paris also stated that the original had been withdrawn from the library by Charles V (1364–1380) and did not reappear in it for twenty years. The line of Louis IX had become extinct in 1316 with the death of Louis X's posthumous infant son, Jean I, and the interest of the house of Valois in preserving and disseminating a record of the exploits of Louis IX could understandably not have been very great. But Charles V's title of savant and his foundation of a library of a thousand manuscripts are facts hardly devoid of significance for the origin of MS fr. 13568. The size of the library also has implications with regard to the number of copyists employed and the resultant impersonal attitude on their part.

Natalis de Wailly's primary reason for undertaking the thirteenth-century *champenois* restitution of 1868⁸ was that he had noted in the various manuscripts the scattered limbs of a dismembered declension. But, as we shall note, he undertook to reform the major practice on the basis of the minor one, and no one has since thought of reforming the minor practice on the basis of the major one, which would result in an equally artificial version in fourteenth-century French, whereas the fourteenth-century synthesis with which we are dealing is linguistically a most intriguing *fait accompli*. But at that point in the history of the French language what besides fusion and confusion was logically in order?

In the case of nouns, for instance, the coexistence of forms from multiple stages of development may produce in a text an appearance of extreme irregularity. Here each of the differing forms has its historical identity, and their being thrown together is the effect of exterior accident. Whatever the copyist did, and whether or not he altered the facts, the result was language

6. In "Linguistic Value of the Michel Edition of Joinville's *Histoire de Saint Louis*," *RE*, XXXVIII (1947), 193–202.

7. *Ibid.*

8. See note 5.

as he used or at least accepted it, and it was a supple language, sometimes already crystal clear and at other times of uncertain sense without its context:

Par plusieurs fois li desconfirent les Turs sa gent (85).

Moult de chevaliers et d'autres gens tenoient les Sarrazins pris en une court qui estoit close de mur^s de terre (101).

Declensional remnants in the fourteenth-century manuscript are more impressive than numerous. The manuscript contains some 425 proper and 1327 common nouns. Of the 425 proper nouns, eight display one or more forms which vary according to the number and the case: singular nominative (*s.n.*), singular oblique (*s.o.*), plural nominative (*pl.n.*), and plural oblique (*pl.o.*). *E.g.*:

s.n. Dieu (94),¹⁰ Diex (18), *s.o.* Dieu (114); *s.n.* Ferris, Ferri, *s.o.* Ferri; *s.n.* Gui, *s.o.* Gui, Guion; *s.n.* Hugue, Hugues, *s.o.* Hugue, Hugon; *s.n.* Isabiau, *s.o.* Ysabel; *s.n.* Nostre-Seigneur, Nostre-Sire, *s.o.* Nostre-Seigneur; *s.n.* Pierre, Pierres, *s.o.* Pierre, Perron, saint Pierre, saint Père; *s.n.* Olivier, *s.o.* Olivier, Oliviers.

Feminine common nouns ending in -s, -x, or -z (*e.g.*, *clefz*, *croiz* or *croiz*, *empereis*, *foiz* [m., f.], *pez* or *paiz* or *paiz*, *roy[s]*, *vis* or *viz*, *voiz* or *voiz*) are invariable, except *riens*, which twice drops *s* in the singular oblique.

All others, with eight exceptions, adhere to the pattern:

s.n. —, *s.o.* —, *pl.n.* —s, *pl.o.* —s

The eight exceptions are:

gent which follows a masculine pattern (*gent*, *gent*, *gens*, *gens*) with one exception: *pluseurs gent vindrent*; and whose singular nominative (*e.g.*, *sa gent*, *nostre gent*) is followed indiscriminately by a singular or a plural verb.

honneur in the singular oblique shows both *onneur* and *onneurs*.

lettre in the oblique, whether singular or plural, is written in either form: *lettres* or *lettre*.

merveille in the singular nominative shows both forms: *merveilles* and *merveille*.

paire occurs only after a numeral, as an invariable plural.

p[el] follows a masculine pattern.

prison when employed as a masculine noun (*prisonnier*), shows in the plural nominative both *prison* and *prisons*.

seur which in the singular oblique remains *sereur*. Cf. *désirrer* (*désir*).

9. Natalis de Wailly preferred to leave this form intact (as compared to the plural oblique, *murs*), and translated *de mur* as *d'un mur*. Cf. "Il . . . se remist à fermer la cité de haus murs" (181).

10. From this point onward, numerals in parentheses accompanying noun forms indicate the total number of occurrences of the given form in the indicated capacity. No page numbers are given.

Masculine common nouns, exclusive of a few examples in which only one case and form occurs in the text (e.g., *li apaiseur*, *li terrier*), and *boban* (*bobant*) rebuilt on plural *bobans*, display declensional variations of form in thirty-three instances only:

amiral, b n fice, calif, chastel, cheval, chevalier, clerc, cors, deul, droit, empereur,  vesque, filz, fr re, home, jour, lierres, lyon, message, mestre, monseigneur, neveu, non, p lerin, pi , pseudomme, roy, saint, Sarrazin, seel, serjant, sire, soudane.

In other words, less than three per cent of common nouns and two per cent of proper nouns display any declensional variation of form. Whether this fact is referred to Joinville and his scribe and to 1309 as the date of completion of the original manuscript, or to the copyist and dated as of the third quarter of the fourteenth century, it bears very directly upon the question of the date at which the case system in French was abandoned.

A complete two-case-declension series of forms is afforded by the text in the following eight instances only:

SING. NOM.	SING. OBL.	PLUR. NOM.	PLUR. OBL.
nulz chevaliers	le chevalier	li autre chevalier	les chevaliers
frères Yves	son frère	il estoient frère	ses frères
lequel no[n]s	le non	le [li] non	leurs nons
li roys	le roy	li autre roy	des roys
li sains	au saint	li saint	les sains
un serjans	un serjant	serjant	serjans
l'amiraut	l'amiral	li amiraut	les amiraus
le sire	le seigneur	les seigneur	aus . . . seigneurs

Concerning the article *li*, there is evidence of its longer persistence before vowels than elsewhere, to give harmonic alternation, and before numerals, but the evidence is not conclusive.

In the singular nominative a variation of forms is shown by *le calife* (3) and *le califes* (1), by *l' vesque* (17) and *li  vesques* (1), by *home homme omme* (37) and *hons* (3, one being indefinite *on*), by *neveu* (2) and *niez* (1), and by *Sarrazin* (10) and *Sarrazins* (1, preceded by copyist's error *les*), while *li drois* (1) occurs in this form only.

In the singular oblique a variation of forms is shown by *b n fice* (2) *b n fices* (1); *clerc* (5) *clers* (1); *cors* (50) *cor* (2); *deul* (7) *deuls deulz* (2). The use of *jours* (2) parallels that of *jour* (82) in "avant que *jours* feust," "tant que le *jour* venroit," "les fr res le roy guietoient *de jours*," "le roy guieta *de jour*."

The forms *lyon* and *lyons* both occur either as singular nominative or plural oblique.

In the nominative, singular and plural, a variation of forms is shown by:

SING. NOM.	FLUR. NOM.
chevaliers (1), chevalier (48)	chevalier (2), chevaliers (37)
frères (1), frère (37)	frère (1), frères (24)
mestres (2), mestre maistre (48)	mestre (1), mestres (3)
sains (1), saint (5)	saint (1), sains sains (2)
serjans (1), serjant (10)	serjant (1), serjans (14)
<i>but:</i>	
li soudans (1), le soudanc (74)	le [li] soudanc (1)
lequel no[n]s (1), non (1), nom (2)	le [li] non (1)

In this category falls also the top-ranking noun in point of frequency, *roy*:

SING. NOM.	SING. OBL.	PLUR. NOM.	PLUR. OBL.
li roys (20)	le roy (232)	tuit li autre roy (1)	des roys (3)
le roys (2)	au roy (203)	les roys (2)	roys (2)
li roy (2)	au roi (1)	roys (1)	
le roy (481)	du roy (21)		
roy (17)	un roy (2)		
le roi (2)	roy (24)		

At this point the question naturally arises, with implications concerning either the forms used in the original or those in use at the time the copy was made, as to whether a copyist could change *li roys* to *le roy* 481 times without acquiring so thorough a habit that he would not fail to change it likewise in the twenty remaining instances. But it is possible, of course, to consider the fact merely as strong additional evidence of his distraction.

For *lierres* and *empereur* the declension is incomplete, while for *sire* and *messire* case variations are amply illustrated:

SING. NOM.	SING. OBL.	PLUR. NOM.	PLUR. OBL.
lierres (1)			
liarre (1)		larrons (1)	larrons (2)
emperiere (1)	empereour (5)		empereurs (1)
empereur (19)	empereur (10)		
sire (111)	seigneur (36)	seigneur (3)	seigneurs (1)
seigneur (9)	sire (1)	seigneurs (24)	
messire (5)	monseigneur (102)		
monseigneur (102)			

In the forms of *pié* and *filz* signs of confusion, orthographical at least, are evident, e.g.: "au pié de son lit," "aus piés de son lit," "au piez de son lit," "aus piez des degrez," "au pié de l'un d'eulz [des Sarrazins]."

SING. NOM.	SING. OBL.	PLUR. NOM.	PLUR. OBL.
pié (1)	pié (46)	piez (2)	piez (10)
	piés (1)		piedz (1)
	piez (2)		pieds (1)
			piés (2)

filz (17)	filz (19)	filz (5)	filz (3)
filz (1)	filz (1)		
fil (1)	fil (6)		
fuiz (1)			

Seel (5) persists in the singular oblique, with corresponding plural oblique *seaux* (1), on which the singular nominative appears to have been rebuilt: *seau* (1).

The forms of *chastel chastiau*, unruly plague of phonologists, display no -s in the singular nominative, but singular and plural obliques based on both:

SING. NOM.	SING. OBL.	PLUR. NOM.	PLUR. OBL.
le chastel (2)	chastel (40)	chastiaus (2)	chastelz (1)
le chastiau (2)	chastiau (1)		chastiaus (10)
	au bordel (1)		leur bordiaus (1)

The forms of *amiraut* show in lesser degree the effect of usage, reconstruction, or, as yet, popular etymology:

SING. NOM.	SING. OBL.	PLUR. NOM.	PLUR. OBL.
amiraut (11)	amiral (11)	li amiraut (1)	amirauts (22)
amiral (5)		les amirauls (1)	
		les amirauts (14)	

According to plural formation in this manuscript, the regular plural of *amiraut* is *amirauts*, while that of *amiral* is *amirauls* or *amirauts*.

Relationship of plural to singular forms of masculine nouns, next after word order the primary problem which the evaporation of the case system left in the laps of the founding users of early Middle French, is encompassed by a few simple patterns from which there are very few departures. Some seventy-two masculine nouns ending in -s or -z are invariable. About twice as many, ending in -e and comprising the largest single category of masculine noun forms, have been assimilated to the feminine pattern in the process of case reduction and show the same relationship of plural to singular forms. In their wake follow all other masculine nouns ending in a vowel, with plurals in -s, -x, or -z. Examples:

bourjois bourgeois, cors cors, mesiaus mézeaus, riz ris, piz piz; moine moignes, abbé abbés, fié fiez; ennemi ennemis, doy dois doiz, ru ruz, tréu tréus, feu feus, jeu jeus, clou clous, queu queus, lieu (16) lieus (2) liex (4).

Tropiau, variant of *tropel*, would likewise fall within the above pattern (cf. *coutel coutiaus* or feminine *p[el] piaus*).

The second largest group of masculine nouns numbers about 114 ending in -r; and the third largest, a few less than a hundred ending in -n. Both the liquid and the nasal remain in the plural: -rs, -ns. Examples: *bachelor*

bachelers, mur murs, pain pains, compaignon compaignons. Exceptions are extremely rare: nominative *li apaiseur, li terrier* and oblique *olivier*.

Masculine nouns ending in *-t* or *-d* preceded by *r, n*, or a vowel constitute the fourth and fifth groups in point of numbers: about 66 in one group and a few less in the other. In orthography at least, these nouns regularly drop the final consonant before the sign of the plural. Examples:

chat chas, fait faiz, pot pos poz, descort descors, haubert haubers, ribaud ribaus, besant besans, fourment fourmens, parent parens.

Partial exceptions: enfant (23) enfans (41) enfants (4); singular serjant (12) serjans (1) sergent (1) sergant (1), plural serjans (36) sergens (1) sergans (1) serjant (1). Visually too, the final consonant is merely dropped if it is preceded by the sign of the plural: singular prévost (12), plural prévôs (9) prévoz (3); singular ost (armée) (154) host (5), plural os (2) hoz (1).

On the part of nouns ending in any other consonant preceded by *r* or a nasal there is a tendency similarly to drop the final consonant before the sign of the plural, e.g., *arc ars, baing bains, banc bans, chamberlanc chamberlans, champ chans, clerc clers, hauberc haubers*. But there is also some tendency, apparently learned, to retain or to restore in the plural the final consonant of the singular oblique, as for example in *arcz, flancs*.¹¹ A parallel tendency, or hesitancy, is observable among nouns ending in *-l*:

genoul genoulz, courtil courtilz, ciel ciels ciex, hostel hostiex, cheval chevaulx chevaux, mal maulz maus, cardonnal cardonnaulz, hospital hospitaulz hospitaus, uel yex, gouvernail gouvernaus, conseil conseulz.

Concerning the differentiation evident among nouns in the above group, it can be added only that the text unfortunately affords no plural forms of *autel, tribouil, prael, journal, chatel, chevreil*, or *solleil*. A plural in *-iaus* is demonstrated, however, for *bordel, coutel, mantel, penoncel, quarrel, ruissel, tonnel*, and *vaissel*.

In recapitulation, it seems doubtful, despite implications borne on the persistence of a form such as *paire* with a plural sense, whether a fourteenth-century copyist would consciously adhere, for example, to *hoz* as a proper descendant of Vulgar Latin *ostis* or *ostes*, with *-z* as the descendant of *-is*, and still transcribe it indifferently as *os*. The fact of his having merely inherited his orthography along with, among other things, apparently a few declensional remnants, seems to leave the matter open to conjecture and a lay viewpoint. From this viewpoint it is evident that, whatever the degree of chaos elsewhere, on the score of plural formation the fourteenth-century manuscript can hardly be termed haphazard. Even with remnants of declension in evidence at one extreme and learned reconstruction of forms at the other, a simple and noteworthy unity stands as evidence of a regularization already in process of corrective application to the results of analytical fragmentation.

11. Or in *champs*. Endings in *-p* or *-f* after a vowel appear erratic. Thus plural *chiëtis, meschiez, cops, oets, trefz, baillifz bailliz*.

Of many instances of variable orthography in this period there are also other views to be taken.¹² In MS fr. 13568 variable forms represent the same pronunciation in many cases which are obvious (*avanture aventure, non nom, etc.*) and in many others which are not, *e.g.*:

cort court, forme fourme, profit proufit, loiauté leauté, loy lay, roiaume réaume, toile telle, toise taise, apostole (O.F. apostoile) apostelle, foretier forestier, prévot prévost, congé congé, conseiller conseiller, treillis trellis, arcevesque ercevesque archevesque, Cypre Chypre, char cher, darières derrières, harnois hernois, parche perche, lèvre baleure, etc.

In other cases the variable orthography represents a probable reduction of hiatus, as in *Chaalons Chalons, marcheans marchans, reançon rançon, seete saiete*.

But orthographical differentiation of the same sort may also represent dialectal variants not yet leveled by time, as in *péchié péché, hourdéis hordis, poissance tout-puissant, peuple peule*. Or it may correspond to phonetically different versions of the same word, varying according to the time or the place of development, as in *auvens advens, masson meson, dien doyen*. The presence of so many types of variable forms makes the manuscript an excellent example of the melting pot in process of operation.

Choice was in the making in numerous examples, as between *main* (1) and *matin* (4), between *niez* (s.n. 1) and *neveu* (s.n. 2), between *emperiere* (s.n. 1) and *empereur* (s.n. 10), between *prestre* (pl. 2) and *provaire* (pl. 4). It was in the making between variable spellings such as *court* (13) or *cort* (1) and *cour* (1), between *fame* (1) and *femme* (75), between *tens* (13) and *temps* (10).

Selection was in process between related pairs of nouns such as *piz* (3) and *poitrine* (2), *flum* (77) and *fleuve* (7), *toute* (1) and *taille* (3). A selection was being made between pairs of which one was to survive with semantic differentiation from the other, such as *oye* (1) and *oreille* (2), *voiz* (2 [sons]) and *son* (1), *talent* (1) and *désirrer* (1), *garnement* (1) and *vestment* (2); and between other pairs of which one was destined to lose its function and to find no other: *noise* (7) and *bruit* (2), *contens* (3) and *querelle* (1), *meschéance* (3) and *maleur* (1), *plenté* (2) and *foison* (28).

Returning in conclusion to the matter of noun forms: the processes of development and unification illustrated in the Brussels manuscript seem upon analysis to have been relatively simple, the chaotic appearance of the surface being an effect of the rapid pace of evolution and the sudden increase or diversity of the geographical range of sources.

NEWTON S. BEMENT

University of Michigan

12. *E.g.*, Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1905, I, 296-500.

REVIEWS

Cervantes across the Centuries. A Quadricentennial volume edited by Angel Flores and M. J. Benardete. New York, The Dryden Press, 1948. Pp. 374.

This anthology of serious Cervantes criticism is one of the few significant products of the Cervantes quadricentennial. Unfortunately the brief, two-page preface does little to clarify the basic issues. It is written in the tone of the unqualified panegyrics which seem to be *de rigueur* each time a hundred years elapse. "We know for a certainty that Flaubert and Dostoyevsky owe to the one-armed hero of Lepanto the germinal ideas of their *Madame Bovary* and *The Idiot*." That Flaubert and Dostoyevsky admired Cervantes is true. That they owe the genesis of the masterpieces mentioned to him is more than doubtful.

The organization of the anthology is not quite clear. The preface states, with somewhat unhappy phrasing: "the following pages fall into three main categories." However, the book is divided into four parts, none labelled. Parts I and II consist primarily of critical appreciations of *Don Quixote*. Part III contains scholarly studies of special Cervantine problems, and Part IV provides statements concerning the influence of Cervantes on the literatures of England, France, Germany and Russia.

There is a curious mechanical flaw in this collection of nineteen long passages on Cervantes. We are told the author of each selection, which is given an *ad hoc* title, but nowhere are we given the exact title of the work from which the extract is taken, nor the precise reference. There is at the end of the book a selected bibliography of works on Cervantes, but most of the selections come from books which for some reason were not included in the list. Thus the first selection consists of twenty-nine pages of Jean Cassou's book *Cervantes*, which is not mentioned in the bibliography, while there are no extracts from the standard works on Cervantes by Schevill, Entwistle and Bell, all listed in the bibliography. There is nothing intentional about this, as several of the works represented in the extracts are listed in the bibliography. This book is clearly intended for scholars, so that this blemish, which might so easily have been rectified, is rather regrettable.

Approximately half of the extracts were originally written in some language other than English, and have been well translated by a corps of workers.

Jean Cassou's "An Introduction to Cervantes" is informative but lyrical. It ends: "We must love Cervantes, we must love Don Quixote and Sancho Panza, we must follow all three." Ramón Menéndez Pidal's "The Genesis of the Quixote" contains interesting information about the sources of *Don*

Quixote, as for example the "Entremés de los Romances." Joaquín Casalduero, in "The Composition of 'Don Quixote,'" sees in this work a clarity of plan which the sceptic may be unable to perceive. Helmut Hatzfeld ends his eulogy of "The Style of *Don Quixote*" with the statement that "Cervantes is and will be the flower of all the prose poets of the world." It is a consolation in these uncertain times to have a scholar thus predicting the future. A. Morel-Fatio gives us a lucid and well-documented account of the "Social and Historical Background" of *Don Quixote*.

Miguel de Unamuno, in "The Spirit of Castile," gives a vivid picture of the bleak landscape of Castile, but it does not apply specifically to *Don Quixote*. Américo Castro's erudite and rather involved essay "Incarnation in *Don Quixote*" is important because this distinguished scholar now sees in Cervantes a good orthodox Spaniard and Catholic, as opposed to the anti-clerical liberal depicted in *El pensamiento de Cervantes*. Benedetto Croce, in "The 'Simpatía' of Don Quixote," describes the understanding feeling which *Don Quixote* arouses in readers. Whereas Américo Castro warned against the common interpretation of *Don Quixote* as idealism versus realism, Waldo Frank expounds just that thesis in "The Career of the Hero." Mario Casella's "Critical Realism" contains a quotation from Anatole France which literary historians might do well to remember: "La longue durée des chefs-d'œuvre n'est assurée qu'au prix d'aventures tout à fait pitoyables, où le coq-à-l'âne des cuistres prête la main au calembour ingénieux des âmes artistes."

From Harry Levin's "*Don Quixote and Moby Dick*" we learn that Melville was a great admirer of Cervantes and that his best-known work shows the influence of the Spanish masterpiece. In "The *Persiles* Mystery" Mack Singleton attempts to show that the dating of *Persiles* has been "a scandalous blunder." In "Thematic Design" Pavel I. Novitsky shows a refreshing realism when he returns to the scepticism of Heine and Anatole France. It would seem that many Cervantists have become as enchanted with books as *Don Quixote* himself was. "Lovers of books," remarked France, "are like harshest fiends. The subtle fumes of the poison which penetrates their brain causes them to become insensible to the world of reality and delivers them into the power of enchanting and terrible phantoms. Books are the opium of the West. They devour us. The day will come when we will all turn into bibliophiles, and that will be the end of everything." In contrast with so many critics who seem to think without due reflexion that *Don Quixote* is admirably noble, Novitsky sees how futile and misplaced is this quixotic enthusiasm: "Senseless, self-sufficing heroism, empty vanity and fruitless day-dreaming can never change anything; they can only sustain and strengthen social slavery and oppression." Stephen Gilman in "The Apocryphal *Quixote*" compares the second parts of Cervantes and Avellanada, to the disadvantage of the latter, who is dismissed as a realist who failed to see the subtle dualism of Cervantes' work. Charles Haywood's

"Musical Settings to Cervantes Texts" is merely a useful bibliographical listing.

Edwin B. Knowles gives us a good summary of an important subject in "Cervantes and English Literature." Esther J. Crooks in "Translations of Cervantes into French" deals merely with translations and, in this extract at least, scarcely touches on the more important question of influence and interpretation. Another link in this chain of comparative literature is provided in Lienhard Bergel's "Cervantes in Germany." The book comes to a close with a joining of East and West in Ludmilla B. Turkevich's "Cervantes in Russia."

This *festschrift* in honor of Cervantes is occasionally cloying, but that should not blind us to the fact that it is the major scholarly product of the Cervantes centennial. Only Aubrey Bell's *Cervantes* is comparable. Macmillan has promised us a Spanish text of *Don Quijote*, and Princeton a translation of some Cervantine plays by S. Griswold Morley. Otherwise the presses of the great universities and the major publishers have done nothing. Perhaps it means that we have reached a stage where Spanish scholars are talking to themselves about *Don Quixote*. Be that as it may, it is not out of place here to compliment the Dryden Press on their enterprise. This book is an invaluable repository of Cervantine criticism which every Hispanist will want to have on his shelves.

RONALD HILTON

Stanford University

En lisant Pascal: Notes sur les "Pensées" et "l'Economie du monde." Par Gilbert Chinard. Lille, Librairie Giard; Genève, Librairie Droz, 1948. Pp. 136.

Professor Chinard presents modestly in a small but dense volume his "notes" on readings in and around Pascal. His principal subjects are the reliability of Filleau de la Chaise's testimony, Pascal and Hobbes, the significance and influence of "l'usurpation de toute la terre," and Pascal's sociological views in relation to those of Domat and Nicole.

The evident vulnerability of Filleau de la Chaise in his first and third *Discours* is exposed, especially in his allusion to the Fire of London (1666) in the supposed record of Pascal's plan for his *Apologie* (1658-1660?). The matter of "convergent evidence" and of a presumable "geometric" demonstration of probability is laid open to question. But Professor Chinard indicates the desirability of critical editions of the first two discourses of Filleau de la Chaise.

The sections on Hobbes and Pascal ("Les Deux Infinis" and "La Cité de Hobbes et la Cité de Pascal") are considerably developed and rather involved, especially the second, which has to do with various ideas on society, government, and law. There are striking similarities of thought and ex-

pression in the two writers, who were personally acquainted and in communication with each other. Professor Chinard suggests that Hobbes may well have served as a *tremplin* for Pascal, who went further than Hobbes, soaring above the middle way recommended for exploration by the English philosopher.

For the "usurpation de toute la terre" (Br. 295), Professor Chinard uses the MS reading and semantics to clarify the sense and attenuate the implied force of the *pensée*. Quoting from texts as late as the 18th century, the author shows that "usurpation" had generally a less intensified and restricted meaning than in later times. Professor Chinard finds Pascal's *pensée* far less radical than it has appeared and he blames Chateaubriand for setting the lead in giving it as an inspiration for Rousseau's celebrated diatribe. It should be pointed out here that, however *flottant* the sense of *l'usurpation* may have been in the 17th century, it is obviously used in the strong sense by Pascal in the *pensée* on the "économie du monde" immediately preceding in the Brunschvicg edition: "Il ne faut pas qu'il [le peuple] sente la vérité de l'usurpation; elle a été introduite autrefois sans raison, elle est devenue raisonnable," etc.

Finally, Professor Chinard cites the Jansenists Domat and Nicole, as antidotes or at least offsets to Pascal in his dour concept of society and of the economy of the world. Pascal's extreme views would be personal, not reflecting any general systematic or sectarian spirit. Here, as elsewhere, there are abundant and persuasive quotations to support the specific case.

A few obvious slips and several textual inconsistencies should have been caught in the proofreading of Professor Chinard's well-documented and careful analyses and parallels. In the first category: page 21, Lucien Brunschvicg; page 41, le Père Mersenne, "le savant Jésuite," was educated by the Jesuits (at La Flèche, with Descartes) but is commonly listed as a Minim; page 61, "l'honnête homme qui ne se pique de rien" belongs to La Rochefoucauld, not Pascal; page 87, the apparent relation established between la Commune of 1871 and communism should be clearly ascribed to Havet, if he is responsible for it. For textual inconsistencies: "ce vaste tout" (page 37), correctly given as "tour" (page 44); *figmentum mali* (page 72), but *malum* (page 118). Filleau de la Chaise is correctly quoted as having presumably received his account of Pascal's exposition "plus de huit ans après" (page 19), but "huit ans après" (page 33). (By a curious coincidence, Jacques Chevalier makes the same transposition, but in reverse, on successive pages of *L'Œuvre de Pascal* [1936], pages 820, 821.) Finally, page 25, in the transcription of *pensée* 564 (Br.), there are at least five variants from the reading of Brunschvicg cited. Some of these points noted are quite insignificant in themselves but the exact text is particularly important for a *mise au point* of Pascal and in conformity with his own spirit: "Je ne me contente pas du probable, . . . je cherche le sûr."

JOSEPH F. JACKSON

The University of Illinois

Andromaque de Jean Racine. Par Daniel Mornet. (Collection "Les Chefs-d'œuvre de la Littérature Expliqués") Paris, Mellottée, 1947. Pp. 308.

À la lumière de l'histoire littéraire, M. Mornet a voulu discerner l'originalité du premier chef-d'œuvre de Racine. Son nouveau livre sur *Andromaque* est un corollaire à la magistrale *Histoire de la littérature française classique* qu'il publia en 1940; comme elle il est conditionné par une imposante érudition. Les cent huit premières pages sont consacrées à un examen de quelques tragédies marquantes des dix années qui précéderent *Andromaque*: le *Timocrate* de Th. Corneille, l'*Amalasonte* de Quinault, l'*Othon* de P. Corneille et son *Attila* à propos duquel M. Mornet insiste justement sur l'éloge probable contenue dans le fameux *Holà!* de Boileau. Suivent deux chapitres sur les premiers essais de Racine, ce qui nous amène à la page 142. L'étude propre d'*Andromaque* n'occupe donc que la moitié de l'ouvrage, le dernier chapitre étant intitulé: "La Querelle d'*Andromaque*. Après *Andromaque*."

La moitié étrangère à la pièce proprement dite est originale et utile: grâce à la connaissance intime qu'a acquise M. Mornet de nombreux ouvrages généralement peu lus, le lecteur est amené à une appréciation plus juste de l'originalité d'*Andromaque*, à une appréhension nécessaire de l'évolution du goût dramatique au milieu du XVII^{ème} siècle.

L'autre moitié du livre, celle consacrée à *Andromaque* elle-même, est fréquemment aussi illustrée et interrompue par des coups d'œil perspicaces jetés sur les ouvrages d'autres dramaturges, à des comparaisons multiples: avec le *Bellérophon* de Quinault (pages 176-179), avec la *Mort de Cyrus* du même poète (pages 195-198), avec l'*Attila* de P. Corneille (pages 226-229), avec le *Théodat* de Th. Corneille (pages 246-252), et bien d'autres. Ces comparaisons sont le plus souvent appuyées sur des citations substantielles. Cette méthode comparative est assurément excellente quand il s'agit d'étudier les bienséances, la préciosité, les mœurs ou la vraisemblance. Mais l'examen du texte lui-même est plus essentiel encore quand il s'agit des études de caractères, de style ou de poésie.

Ces dernières études étant celles qui ont été faites le plus souvent, M. Mornet ne les renouvelle pas. On ne trouve pour ainsi dire rien sur les quelques variantes du texte, en particulier sur la scène du V^{ème} acte supprimée après l'édition de 1673 où *Andromaque* venait invectiver Hermione et pleurer sur la mort de Pyrrhus. Les remarques sur la valeur poétique de la pièce sont très succinctes et peu de commentaires sont consacrés par exemple à la manière dont Racine évoque le tableau légendaire du sac de Troie qui, au rythme de la tragédie, revient comme une obsession. La morale possible de la pièce n'est pas non plus indiquée. Et pourtant, n'est-il pas significatif que le seul personnage qui ne se laisse pas aller au désordre des passions, *Andromaque*, soit le seul à être sauvé, d'autant plus qu'il en sera de même du froid Acomat à la fin de *Bajazet*? La critique de M. Mornet est surtout historique et dynamique; elle passe très vite sur ces

facteurs qui pourtant contribuent eux aussi à rendre *Andromaque* originale, puisque la conclusion qui se dégage du livre semble bien être que cette originalité consiste dans la vie des personnages.

Dans un chapitre qu'il intitule "L'Inexplicable Révélation," M. Mornet s'interroge en vain pour savoir par quel mystère, entre *Alexandre* et *Andromaque*, Racine a appris à connaître l'amour; comme nous ignorons presque tout de la vie sentimentale et passionnelle du poète, il semble se refuser à croire que ce soit entre les bras de ses maîtresses. Sans doute nous manquons de renseignements précis à ce sujet; mais une absence de preuves affirmatives ne constitue pas en elle-même une preuve négative. Après tout, M. Mornet rappelle bien que Racine tenait suffisamment à la Duparc pour l'enlever à la troupe de Molière, ce qui aggravait encore l'indélicatesse de lui retirer son *Alexandre*. N'est-il pas plus satisfaisant pour l'esprit, plus conforme aux habitudes des écrivains, de supposer que ce fut par expérience que Racine apprit à connaître l'amour, que d'admettre un mystère? N'est-ce pas précisément parce que nous n'avons aucune preuve que cet enseignement lui soit venu par une autre voie, qu'il faut recourir à l'hypothèse la plus vraisemblable et songer à ses maîtresses, celles que nous connaissons et les autres? "Racine a la faculté de dédoublement," écrit justement M. Mornet (page 208): Pyrrhus et Oreste sont sans doute plus proches encore du poète que Mme Bovary ne l'est de Flaubert.

Au début de la note bibliographique qui termine son livre, M. Mornet écrit: "Il n'existe pas d'ouvrage consacré particulièrement à *Andromaque* en dehors des notices des éditions scolaires." Il en existe maintenant un, et sur la base solide qu'offre sa partie historique on pourrait, en appliquant à *Andromaque* certaines des idées de Thierry Maulnier, de François Mauriac ou de Jean Giraudoux, le compléter par une étude statique de la tragédie elle-même. Après l'avoir utilisée avec M. Mornet comme un observatoire élevé du haut duquel on découvre mieux la plaine alentour, il resterait, avec une vision aiguisée et purifiée par la vue du panorama, à observer l'observatoire lui-même.

GEORGES MAY

Yale University

Le Mouvement romantique en Belgique, 1815-1850. I. La Bataille romantique. Par Gustave Charlier. Bruxelles, La Renaissance du Livre (1947). Pp. 423.

At the end of his monograph M. Charlier quotes the Belgian critic Eugène Van Bommel who remarked in 1857: "Notre mouvement littéraire actuel ne s'est pas produit tout à coup, par une sorte de génération spontanée, après la révolution de 1830; ce mouvement était préparé de longue date par toute une pléiade d'écrivains, trop modestes peut-être." It is with pioneers that this volume, covering the period 1815-1830, is primarily con-

cerned. Some were champions of the new movement, others pillars of traditional classicism. Very little indigenous creative literature was produced but there was lively discussion in the press of budding romantic trends abroad. M. Charlier traces minutely the journalistic reaction to innovating authors as they became known in Belgium, as well as the efforts of determined classicists to remain loyal to Corneille, Racine and Voltaire.

An introductory chapter, "Le Milieu et le moment," stresses the dearth of any literary culture in the opening years of the century and the official opposition to French under the reign of William II. Voltaire, however, retained all his prestige among the literate; Chateaubriand's *Génie du christianisme* received the honors of a pirated edition and was widely read; the work of André Chenier was held in lesser esteem than that of his brother. After 1815 the literary horizon was widened. Already in 1814 an English troupe led by the Kembles, won a certain success with *Hamlet*, although its irregularities shocked the taste of convinced classicists. The same year Ferdinand Eckstein, Danish by birth, gave brilliant lectures on Goethe's *Faust*, arousing interest in German romanticism, while Mme de Staël's *De l'Allemagne* insured further acquaintance with the thought and letters from beyond the Rhine. Beginning with 1816 Byron's influence grew steadily. The English novel, which had penetrated Belgium toward the end of the eighteenth century, played a prominent rôle when Walter Scott's works began to be known (1816). The first Belgian article on Victor Hugo appeared in 1824 in reply to an attack by *Le Journal des Débats* on *Nouvelles Odes*. In spite of determined opposition the romantic genre slowly gained ground. The publication at Paris of *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* in twenty-five large volumes—German, English, Italian and Spanish authors were included—enlarged the public conception of dramatic art. Decline of interest in classic tragedy is noted when in 1829 Mlle Duchesnois presented *Méropé* at Bruxelles and was coldly received. The success of *Hernani* at Paris attracted limited attention from the Belgian press, preoccupied with stirring political events at home, but shortly pirated editions appeared. Dumas' *Henri III et sa cour*, staged at Bruxelles, infuriated the classicists, but won a distinct success with the public. *Une Fête de Néron* by Soumet and Belmontet, combining elements of both schools, is hailed as the first romantic triumph on the Bruxelles stage. It appealed, remarks Charlier, to "le goût inné de notre public pour la moyenne mesure."

I have attempted to indicate the general nature of this monograph, noting a few typical high lights. I can only suggest its value to students of the period. It presents an exhaustive and definitive study of the growth of romanticism between 1815 and 1830, as seen in the press. A sequel dealing with developments between 1830 and 1850 is promised.

BENJAMIN M. WOODBRIDGE

Reed College.

Les Générations littéraires. Par Henri Peyre. Paris, Boivin et C^{ie}, 1948. Pp. 266.

On sait que M. Henri Peyre excelle à poser les problèmes les plus riches en controverses. On n'a pas oublié ses excitants volumes sur la nature du classicisme ou sur la mécontente des écrivains et des critiques. Il apporte aujourd'hui à la question brûlante des générations littéraires, outre son habituelle abondance d'information, sa même vivacité dans la critique, sa rapidité et sa densité d'exposition, ses vues suggestives et constructrices. Nul doute que ces deux cents pages si alertes (complétées par une bibliographie d'une centaine de titres, d'une utile table récapitulative des générations, et d'un gros index des noms cités de 45 pages) ne fassent couler beaucoup d'encre.

La variété des aperçus, jetés parfois dans une remarque incidente ou même ramassés dans une simple épithète, ne permet pas de donner une idée complète des idées de M. Peyre. Les discuter en détail équivaudrait à écrire un livre plus gros que le sien. On se persuade surtout, en le lisant, qu'il y a peu d'objections qu'on pourrait lui faire auxquelles il n'ait lui-même songé. On se bornera donc, après avoir schématisé le développement de sa démonstration, à présenter quelques observations générales, comme l'auteur y invite dans sa conclusion.

M. Peyre est parti de cette remarque que les histoires de la littérature, si influentes par leur diffusion, n'étaient pas satisfaisantes. Il leur reproche surtout leur méthode de classement, et après avoir fait la satire des divisions empruntées à l'histoire générale, au moyen des règnes, des régimes ou des dates climatiques, il s'en prend aux procédés de découpage imaginés, en désespoir de cause, par les spécialistes de l'histoire littéraire: les périodes, les mouvements, écoles et cénacles, même les inoffensifs siècles littéraires, qu'il s'amuse à recouper d'un demi-siècle à l'autre, ne trouvent pas grâce à ses yeux. Après avoir taillé, il faut recoudre, et c'est alors que M. Peyre nous met en mains le fil conducteur des générations. Il nous montre la vénérable antiquité de cette notion, dont on a su si peu user, et, de la Bible à notre sympathique collègue M. René Jasinski, il en fait brièvement l'historique. Il insiste sur l'importance qui lui a été attribuée en Espagne depuis une trentaine d'années, et sur le rôle qu'elle a joué en Allemagne dès le début du XIX^e siècle, notamment dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des lettres et de la pensée. Il indique la répugnance des Anglais aux classements théoriques et, au contraire, l'intérêt porté à cette méthode de division successive de l'activité humaine, d'abord par des philosophes français comme Cournot, et surtout Mentré, puis par des historiens littéraires qui ont essayé de la mettre en pratique, avec plus ou moins de rigueur (surtout Thibaudet, Verdun L. Saulnier et Jasinski), ou en ont examiné la portée (surtout Jean Pommier).¹ Il paraît acquis que l'on ne peut plus se passer du secours d'une telle notion.

1. A titre de curiosité, signalons l'emploi du mot *génération* dans le titre d'une des subdivisions du manuel de Lanson: Quatrième partie, Livre II, *La Première génération des grands classiques*.

Vient alors le gros de l'ouvrage de M. Peyre, le morceau de résistance, sa chronologie des générations littéraires, qui va de la fin du XV^e siècle à nos jours et couvre cinq pays: France, Angleterre, Allemagne, Espagne et Italie, avec un supplément pour la Russie à partir de 1760 et les Etats-Unis à partir de 1725 (des notes intéressantes esquissent un classement pour l'antiquité grecque et latine, pour l'Espagne et l'Italie du XV^e siècle). Prenant pour base indiscutable les dates de naissance, c'est quelque trois mille noms, pour la majeure partie d'écrivains, mais aussi d'artistes et parfois de savants, avec une prédominance marquée pour la France, prise comme centre principal d'études, et avec un accroissement numérique pour les XIX^e et XX^e siècles où le système a semblé plus particulièrement frappant (sur tous ces points des justifications sont présentées), que M. Peyre distribue entre vingt-huit générations, dix de 1490 à 1660,² dix-huit de 1665 à 1900. De rapides commentaires aèrent ces énumérations, tempèrent leur aridité, soulignent les caractéristiques à retenir et marquent les différences de fécondité de ces groupements. Voici, à titre d'indication, la répartition proposée par M. Peyre, en prenant pour repère de chaque génération la "date centrale approximative" qu'il adopte, et bien que les deux dates limites eussent sans doute été plus claires (on notera que certaines générations, particulièrement riches, ont étendu sur deux vagues leur puissance; nous relions par la conjonction *et* les deux dates centrales de ces générations doubles): 1490, 1503 et 1512, 1525 et 1535, 1550, 1560 et 1570, 1585, 1600 et 1610, 1625, 1640, 1650; 1675 et 1685, 1695, 1710, 1725, 1740, 1755, 1770, 1785 et 1790, 1800, 1810, 1820, 1830, 1840, 1850, 1860 et 1870, 1885, 1900, 1910. Nous serions tentés d'éclaircir ces dates en choisissant pour chacune d'elles un représentant typique, mais ce serait trahir la pensée même de M. Peyre qui a voulu présenter à chaque fois des "grappes d'hommes de talent." C'est l'abondance des noms qui est ici significative.

M. Peyre dégage ensuite les conclusions de son classement. Il repousse toute interprétation mystique qu'on pourrait être tenté d'en tirer, soit sur les causes d'apparition du génie, soit sur l'alternance que les générations semblent parfois présenter à divers points de vue. Il s'est refusé aussi à la vertu secrète des nombres qui a séduit plusieurs de ses prédécesseurs et les a amenés à fixer arbitrairement une durée égale pour chaque génération. Soumis à la complexité des faits, il a admis des générations de durée variable, de huit ans à vingt ans ou plus. En fait, sa génération double 1675 et 1685 excède fort ces limites; les dates extrêmes données sont 1660 et 1683 pour la France, 1660 et 1689 pour l'Angleterre. Mais ce que M. Peyre a surtout en vue, c'est l'utilité de la notion proposée. Elle nous détourne des vues routinières, suscite des points de vue nouveaux, et surtout a le triple avan-

2. C'est par erreur que le chapitre XII porte dans son titre *onze générations*. L'auteur, qui les désigne par des lettres, de A à K, sans faire usage de la lettre J, aura oublié d'omettre celle-ci en faisant son addition. Au reste, le chapitre suivant indique bien dix-huit générations (L à CC), et la note en tête de la table récapitulative le nombre total de vingt-huit.

tage d'attirer l'attention sur les rapports des écrivains avec les artistes (arts et littérature comparés), avec les savants, penseurs et hommes d'action (histoire des idées), avec les générations des autres pays (littératures comparées). Elle peut rénover la compréhension des mouvements littéraires par la distinction des générations successives qui y ont contribué (M. Peyre analyse de ce point de vue les trois vagues du symbolisme) et l'étude de la postérité des œuvres par la recherche des significations que les diverses générations leur ont données, amorcer l'histoire si négligée du goût, éclairer le problème de l'incompréhension rencontrée par l'écrivain ou l'artiste chez ses contemporains ou ses aînés immédiats, enfin, peut-être, combler l'abîme qui sépare les créateurs et leurs critiques, puisque le classement par générations est le seul acceptable pour les artistes qui ont toujours manifesté leur répugnance pour les étiquettes. M. Peyre termine par des considérations sur le mécanisme de la génération qui, selon lui, "joue surtout négativement," en faisant que les jeunes s'opposent aux aînés immédiats, se rattachent volontiers à la génération de trente ans plus vieille, ignorent ou regardent comme disparue celle des ancêtres survivants (c'est la véritable *alternance* que reconnaît M. Peyre). L'union des jeunes est faite par la communauté des hostilités et des influences subies, mais elle se défait vite, par l'accentuation des différences, sauf, dans la vieillesse, à reprendre conscience de ses liens. Ce mécanisme et cette alternance des générations devraient être présents à l'esprit de quiconque étudie un auteur. Enfin, "l'habitude de penser par générations" ouvre l'espoir de voir plus clair, un jour, dans le problème mystérieux des générations favorisées et des générations stériles, peut-être d'aider, sinon à la production du génie, du moins à son éclosion.

Sur les conclusions de ce petit livre qui est, on le voit, autant d'un moraliste que d'un historien, on sera facilement d'accord avec M. Peyre. Je ne suis pas aussi sûr que lui que la création autour du génie de ce qu'il appelle "une atmosphère propice" pour l'aider "à prendre conscience de soi au sein de ces rivaux et amis qui forment une génération" soit, si elle était praticable, une méthode bien sûre; il y a sans doute des talents qui demandent à être encouragés, mais il n'est pas certain que le génie n'ait pas encore plus besoin de résistance. Je ne suis pas non plus tout à fait convaincu, malgré le schéma frappant de l'alternance, que tous les jeunes de talent soient prêts à dévorer leurs pères avec l'aide de leurs grands-pères, eux-mêmes pressés d'achever leurs rivaux d'enfants; aux exemples donnés par M. Peyre: Malraux (1899), Saint-Exupéry (1900) patronnés par Gide (1869) et rivaux de Mauriac (1885), Romain (1885), Duhamel (1884)... on pourrait en opposer d'autres, auxquels je sais bien qu'il souscrirait le premier: Gide consacrant un article élogieux à *la Vie Unanime* de son cadet Romain, Mirbeau (1850) révélant Maeterlinck (1862) et, en sens inverse, l'admiration de Balzac (1799) pour Stendhal (1783), de Baudelaire (1822) pour Gautier (1811) et Sainte-Beuve (1804). Mais sur la valeur de la notion

de génération pour expliquer la formation des auteurs et des groupes, ou analyser une évolution, etc. . . on ne peut être que de son avis, et je crois que ce point n'est plus guère contesté. Il me semble même que M. Peyre aurait pu encore élargir son horizon; il ne traite que des générations de créateurs; il serait intéressant de considérer également les générations du côté du public, comme l'a fait Pierre Martino, dans le premier chapitre de son *Époque romantique*. Je sais bien que ces générations-là sont moins faciles à saisir. Mais on pourrait sans doute tirer de curieuses conclusions, au moins pour les époques récentes, en étudiant les réactions des diverses générations de critiques, sans négliger, bien entendu, les relations personnelles de ceux-ci avec les "créateurs" de leur âge (si du moins on admet la distinction entre créateur et critique): tout le monde pensera ici à Sainte-Beuve "trompette" du jeune Hugo, avant de se brouiller avec lui; il est fréquent que, dans un groupe de jeunes écrivains, l'un d'eux ou plusieurs soient destinés, souvent bon gré mal gré, à la critique.

Je crois enfin que M. Peyre a vu, sans y insister, les limites pratiques de l'emploi de la notion dont il s'est fait l'éloquent champion; ses remarques sur la rapide dispersion et sur l'antagonisme latent des membres d'une même génération, ses réflexions sur l'utilité de l'idée dans le *premier chapitre* des biographies. . . sont significatives. Il serait évidemment souhaitable, comme il le dit, que des monographies soient consacrées à telle ou telle génération, ou même à une suite de générations; encore y aurait-il intérêt à bien choisir. Au fond, quand on regarde une des listes de noms dressées par M. Peyre (par exemple la génération de 1820), si l'on arrive à rapprocher assez bien certains noms, (Leconte de Lisle, Flaubert, Baudelaire) on est bien plus gêné pour leur associer les autres (Emile Augier, Murger, Pasteur. . .). Sans doute, deux hommes, si différents soient-ils, du fait qu'ils ont vécu à peu près en même temps, et aussi au même endroit, ont-ils en commun bien plus de choses que deux tempéraments voisins séparés par un ou deux siècles. Sans doute encore, deux farouches ennemis, du même temps, sont-ils bien plus liés qu'ils ne le pensent. Mais si cette communauté se réduit au plus général et au plus banal de l'atmosphère de leur époque, je pense qu'elle intéressera plus le sociologue que l'historien de la littérature, surtout si, comme M. Peyre, il met l'accent sur les talents originaux. Une génération prise dans son ensemble, mais dans tout son ensemble (c'est d'ailleurs impossible), serait un très bel objet d'étude, pour d'autres que les spécialistes de la littérature. Ce que ceux-ci pourraient, à la rigueur, étudier, c'est tout l'ensemble de la production littéraire d'une génération, c'est-à-dire une foule immense d'écrits médiocres; encore serait-on obligé de se borner, par exemple à la production romanesque (ce serait, avec un autre plan, l'équivalent du livre de Magendie sur le roman de 1620 à 1650). Mais si une génération littéraire, c'est, comme le veut M. Peyre, une génération de talents, il est inévitable que l'originalité foncière des plus grands en détruit la superficielle unité. En fait, je crois que l'étude d'une

génération littéraire ne donnera de résultats précis que lorsqu'elle se bornera à une fraction de génération, unie, un moment ou durablement, par des aspirations et des activités partagées, ou, à la rigueur, déchirée par de violents antagonismes. N'est-ce pas restaurer, quelque peu, dans un esprit nouveau, je le veux bien, les notions de mouvement et d'école dont on avait fait le procès?

Il y a plus. Toutes ces conclusions, celles de M. Peyre comme celles qu'il me suggère, sont subordonnées à la précision de la notion qu'il met en valeur. L'idée de génération, quoique fort claire, n'est pas facile à cerner. M. Peyre a eu raison, je crois, de s'appuyer sur un élément incontestable: la date de naissance. Mais il a eu beaucoup plus de peine à déterminer la durée de ses générations. Je crois que son classement, tout empirique, fondé sur les courtes périodes où les hommes remarquables (plus ou moins, peu importe) apparaissent avec plus de fréquence, en vagues qui culminent à certaines années favorables, est aussi près que possible de la réalité observable. Je ne pense pas qu'on puisse lui en substituer un autre qui serait de beaucoup préférable. Tout au plus m'émerveille-je un peu de la correspondance des générations entre les divers pays, mais je n'irai pas y voir de trop près, puisque le tableau est en fait centré sur la France. Ce qui me paraît inquiétant, ce sont les lignes de séparation entre les générations. Je crois que quiconque se livrera à un travail de ce genre butera fatalement sur cet obstacle. Il est surprenant de voir, par exemple, La Bruyère, né en 1645, rangé dans la même génération que l'abbé de Saint-Pierre, né en 1658, Dancourt (1660) dans celle de Destouches, qui a vingt ans de moins que lui, et de Rameau (1683), tandis que Fontenelle, qui n'a que trois ans de plus que Dancourt, n'en fait pas partie. Fréron (1719) n'est pas mis dans la génération de d'Alembert (1717), mais dans celle de Restif de la Bretonne (1734). Il va de soi que M. Peyre a vu la difficulté. Il a passé par-dessus; sans quoi, plus de générations. Mais si! il y a des générations. Seulement, on ne peut pas les séparer. Il n'y a pas de division satisfaisante, car, en fait, la génération est une réalité mobile dont les limites se déplacent avec chaque individu. Encore ces limites, en arrière et en avant, sont-elles assez floues et variables avec bien des facteurs: on se sent le contemporain de ceux dont l'âge ne paraît pas trop éloigné du sien. Le découpage fixe des historiens ne peut coïncider avec cette mouvante expérience personnelle, qui a été nécessairement aussi celle de nos prédécesseurs. Le vrai tableau des générations littéraires consisterait dans la liste des naissances illustres, année par année, chaque année étant flanquée d'une accolade embrassant les années voisines (mais combien de ces années?) Est-ce à dire qu'on doit renoncer à se servir de l'idée de génération? Nullement. Il faut seulement la personnaliser le plus possible; on peut parler de la génération de Corneille (1606), et il est très instructif de lui rattacher Tristan l'Hermite et Georges de Scudéry (1601), Mairet (1604), du Ryer (1605), Rotrou (1610), ou de la génération de Hugo (1802) et de Sainte-Beuve (1804), même de la généra-

tion de groupes restreints comme la génération des surréalistes nés entre 1895 (Eluard) et 1900 (Desnos). Il est plus difficile d'admettre une génération où l'écart excède une dizaine d'années, et M. Peyre l'a si bien senti que lorsqu'il a rencontré des groupes trop étendus dans le temps (1594 à 1616, 1660 à 1688, 1857 à 1875), il s'est senti obligé de les dédoubler.

JEAN HYTIER

Columbia University

Petit dictionnaire de l'ancien français. Par Hilaire Van Daele. Paris, Librairie Garnier Frères, 1941. Pp. 536.

A Short Old French Dictionary for Students. By Kenneth Urwin. London, Chaterson Ltd., 1946. Pp. x + 108.

Dictionnaire d'ancien français—Moyen Âge et Renaissance. Par R. Grandsaignes d'Hauterive. Paris, Librairie Larousse, 1947. Pp. xii + 592.

The first lexicon arranged in the order of an alphabet of French words was Robert Estienne's *Dictionnaire françois-latin*. His revised edition of 1549 continued to be edited until 1628, and it served as the basis for subsequent dictionaries. Emphasis needs to be put upon the fact that Estienne sought to record the French of his day, not the French of the Middle Ages. He set a precedent which has resulted in a plethora of dictionaries of Modern French.¹ Contrariwise there has always been an insufficiency of dictionaries of Old French. The lexicographical investigations have usually been specific in scope. In fact, the total of all the general dictionaries which purport to draw their material from many scattered sources comes to no more than fourteen. Inasmuch as it took three centuries to compile eleven of them, it is gratifying to find the others appearing almost simultaneously. Very few copies of these have reached this country, and the limited stock of the first one, which was printed during the Nazi occupation of France, is well-nigh exhausted. One gets the impression that the 1941 dictionary was not known to the compiler of the 1946 glossary, which, in turn, apparently escaped the notice of the 1947 lexicographer.

All these recent lexica attempt to add an etymological explanation for each heading, but they differ greatly in their selection of sources and in their exploitation of them. Van Daele and Urwin offer merely an introductory allusion to a few reference works; so their method is open to criticism for its failure to mention the text which would substantiate the definition adopted. On the other hand, Grandsaignes lists some one hundred and fifty literary texts, and often he quotes a specific passage under the appropriate heading. He has thereby made a contribution to Old French fully comparable to the contribution made to Modern French by Dauzat's *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Since this compendium has gone through four printings in a decade, it is not unreasonable to anticipate that the demand for the *Dictionnaire d'ancien français* will necessitate a second printing soon. With

1. *PMLA*, LXII (1947), 556-571.

that assumption in mind, I wish to comment upon the chronological aspect and upon a few details, which were selected at random but which seem to be typical.

In the first place, the dating is not only too vague, it is often erroneous: *La Chanson d'Antioche*, *Partonopeus de Blois*, *Le Pelerinage de Charlemagne*, *Renaut de Beaujeu*, *Le Roman de Renart*, *Renaut de Montauban*, *Le Jeu de Saint Nicolas* belong to the twelfth century; *Aucassin et Nicolette*, *Le Chevalier au cygne*, *Le Chevalier as deus espees*, *Les Enfances Ogier*, *Bueve de Hantone*, *Huon de Bordeaux*, *Les Récits d'un menestrel de Reims* were composed in the thirteenth century; *Maugis d'Aigremont* and Joinville's *Histoire de Saint Louis* are to be dated in the fourteenth century. The dates are given in the list of literary sources on pages x and xi. It was, therefore, unnecessary to repeat the century every time one of those texts was mentioned, but it was perfectly proper to indicate the century when other sources were consulted.

There is no consistency in indicating the source. The omission is glaring in the case of words not recorded by Godefroy, e.g., *chalin* "chaleur;" *daillement* "un jeu de société;" *espois* "fourré;" *marchois* "de la marche, de marquis;" *peestre* "qui va à pied." Acknowledgment is made of the use of Du Cange, but one group of words is defined in a way that points to Bos: *desertement*, which can be cited in 1240; *poester*, which was attested in 1273 by Godefroy; *malignier* I and *traver* I, which are not listed by Godefroy.²

Grandsaignes does not impress the reader as a lexicographer who has kept abreast of the recent studies in the field. It is a fact that *barbadaie*, lacking in Godefroy, was used by Philippe de Novare, but one wonders in which text of the twelfth century the compiler found it. Terms such as *brandoner* and *brindelle* came into existence two centuries earlier than has been supposed.³ Various terms, for which Grandsaignes repeats the date accepted by other lexicographers, have been traced back to the eleventh century. They include *charpir*, *glande*;⁴ *avaine*;⁵ *talemasche*;⁶ *adenter*;⁷ *aigre*, *aim*, *aïsse* I, *aistre*, *alener*, *aleoir*, *amortir*, *arçon*, *arestle*, *arestuel*, *arvolt*, *asprele*, *atenvir*, *basme*, *braion* I, *brais*, *charbonee*, *chenevas*, *cheneve*, *pesel* I, *plastre*, *roïse*.⁸

The first edition of Pierre Borel's *Trésor de recherches et antiquitez gauloises* was completed in 1667. Since then, many of his errors and slips have been

2. R. Levy, *The Astrological Works of Abraham Ibn Ezra*, (The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, VIII, 1927), pages 94, 133, 122, 149.

3. M. Roques, *Voz Romanica*, VI (1942), pp. 174-175.

4. W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, II p. 401, IV p. 147.

5. E. Gamillscheg, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXIII (1939), p. 251.

6. L. Sainéan, *Autour des sources indigènes*, Florence, 1935, p. 51.

7. D. S. Blondheim, *Oriental Studies* . . . Paul Haupt, Baltimore, 1926, p. 358.

8. D. S. Blondheim, *Les Gloses françaises dans les commentaires talmudiques de Raschi*, (The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Extra Volume XI, 1937).

perpetuated by lexicographers who found it inconvenient to check his sources.⁹ That is why I considered it prudent to determine whether Grandsaignes confined himself to the printed glossaries or not. If the three poems which I chose are acceptable criteria, then it is obvious that he has corrected the glossaries frequently by reading the text. He deserves to be complimented upon that arduous accomplishment, even though one can find a few omissions: *anasprir* "exciter ardemment," *de cafe en bafe* "d'une extrémité à l'autre," *espamir* "s'évanouir," *leporin* "de lièvre," *maslon* "mâle de la biche, cerf," *mestriere* "ouvrage en pierre," *oster* "empêcher," *part* "naissance, origine," *relief* "les restes qu'on enlève de la table," *Eneas*; *advertir* "interpréter (en parlant de la réalisation d'un songe)," *atisier* "arranger," *entreprendre* "faire des reproches," *esclairier* "soulager," *muer* "empêcher," *racointier* "régler," *Le Jeu de Saint Nicolas*; *s'aidier* "se battre," *bonet* "bouffe de laine," *emboer* "couvrir de boue," *ensoldeer* "enrôler," *entrepaignier* "empoigner," *lancier* "jouer de la lance," *Le Charroi de Nîmes* (the three editions used are in *Les Classiques français du moyen âge*.)

A minor detail is Grandsaignes's infelicitous choice of the symbol "V." to distinguish the Old French words which are still alive from those which are no longer in use. The reader must look closely to tell when "V." in dark type stands for *Vivant* and when "V." in light type stands for *Voir*. To avoid confusion, the symbol "M." to indicate *Moderne* should have been used.

As an experiment, I made a comparative study, based arbitrarily on page 250 of the Grandsaignes dictionary, in relation to Van Daele and Urwin as well as to three predecessors. A condensation of the statistical results shows that, out of the eighty-three consecutive headings which could be considered for inclusion on that page, Grandsaignes recorded 31% of them, Van Daele 18%, Urwin 4%, Godefroy 84%, Bos 20%, Tobler-Lommatzsch 54%. There are only thirteen of those terms which are lacking in Godefroy: *esfroidier*, *esfroidir*, *esfrontos*, *esfruitier*, *esgaluer*, *esgar*, *esgaugrignier*, *esgenerer*, *esgossier* are recorded by Tobler-Lommatzsch; *esgasser*, *esgoler*, *esgorgillier*, *esgousseur* are listed in Grandsaignes. It must be recalled, parenthetically, that the original Godefroy is the only one of those dictionaries to use both printed editions and medieval manuscripts. He devoted two-thirds of his life to that corpus of the vocabulary of medieval France. It runs into ten quarto volumes published between 1880 and 1902. It has been estimated to contain 120,000 articles for extinct Old French words and 40,000 articles for extant Old French words. His supplement and his list of sources have never appeared in print. Tobler preferred to omit a word given by Godefroy unless he could add a good deal of new information. After Tobler's death, Lommatzsch began to publish the *Altfranzösisches Wörterbuch* in 1915. Since the last installment, *Lieferung* 24, stops at the word *esleecier*, its unavoidable slowness must recall that of

9. L. Sainéan, *Autour des sources indigènes*, p. 503.

the first edition of the *Dictionnaire de l'Académie Française*, lampooned by Boisrobert in this epigram:

*Depuis six ans dessus l'F on travaille,
Et le destin m'aurait fort obligé
S'il m'avait dit: "Tu vivras jusqu'au G."*

It is more to be pitied than censured, however, when one realizes that the dictionary of Old French by La Curne de Sainte-Palaye was not published until a century after his death, while those of Barbazan, which covers 865 pages, of Pougens, which runs into 100 volumes according to Littré, and of Paul Barbier, which comprises 200,000 slips, have not even received the benefit of posthumous publication. As is implied in the subtitle, the scope of Grandsaignes includes the sixteenth century, from which he culled some 1400 terms.

Of the three dictionaries under review, that of Urwin offers a very modest list, not longer than that of an average glossary. He may claim to have put out the first Old French dictionary in vest-pocket format. The one by Van Daele is somewhat smaller than that of Grandsaignes. The latter, in taking the trouble often to indicate his source, exposed himself to additional criticism, but thereby he made his compilation the most serviceable of the three. After all, as Voltaire advised Duclos in the famous dictum of August 11, 1760, "un dictionnaire sans citations est un squelette."¹⁰

RAPHAEL LEVY

The University of Texas

10. *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, 1880, XL, 502.

BOOKS RECEIVED

- Yale French Studies*. The Stewart Press, Middletown, Connecticut. Vol. I, No. 1 (Spring-Summer 1948) Existentialism; Vol. I, No. 2 (Fall-Winter 1948) Modern Poets.
- Alden, Douglas W., Gertrude R. Jasper, and Robert P. Waterman, *Bibliography of Critical and Biographical References for the Study of Contemporary French Literature*. Books and articles published from 1940 to 1948. New York, Stechert-Hafner, 1949. Pp. v + 106.
- Berkowitz, H. Chonon, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison, University of Wisconsin Press, 1948. Pp. 499.
- Bertocci, Angelo Philip, *Charles Du Bos and English Literature*. New York, King's Crown Press, 1949. Pp. x + 285.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, A. Francke, 1948. Pp. 601.
- Dobelmann, Suzanne, *La Langue de Cahors: Des Origines à la fin du XVI^e siècle*. Toulouse, Edouard Privat; Paris, Henri Didier, 1944. Pp. xvi + 229.
- Dreher, S., and M. Rolli, *Bibliographie de la littérature française: 1930-1939*. (Complément à la Bibliographie de H. P. Thieme) Fascicules I et II. Genève, Librairie Droz, 1948.
- Flower, Desmond, *A Thousand Years of French Books*. Cambridge, Cambridge University Press, 1948. Pp. 132.
- François-Poncet, André, *De Versailles à Potsdam*. Paris, Flammarion, 1948. Pp. 305.
- Gedichte der Spanier*. Zweisprachig. Eingeleitet, herausgegeben und übertragen von Rudolf Grossmann. Leipzig, Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung, 1948. Pp. 467.
- Hall, Robert A., Jr., *Descriptive Italian Grammar*. Ithaca, Cornell University Press, 1948. Pp. xi + 228.
- Haust, Jean, *Dictionnaire français-liégeois*. Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1948. Pp. xxvi + 511.
- Heaton, Harry Clifton, editor, *La cruz en la sepultura by (?)*. New York, New York University Press, 1948. Pp. xi + 61.
- Henri de Valenciennes, *Histoire de l'Empereur Henri de Constantinople*. Publiée par Jean Longnon. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1948. Pp. 134.
- Herczeg, Giulio, *Alcune Costruzioni assolute dell'italiano*. (Etudes de Philologie Romane de l'Université de Budapest, nouvelle série, no. 2) Budapest, Tamas Lajos, 1948. Pp. 57.

- Inial, Sœur Marguerite Félicie, *Henri Davignon: Ecrivain belge*. Washington, D. C., Catholic University of America Press, 1948. Pp. 182.
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern. A. Francke, 1948. Pp. 438.
- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poetica de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente, 1948. Pp. 241.
- Lobato, María Concepción Casado, *El habla de la Cabrera Alta*. Madrid, Revista de Filología Española, 1948. Pp. xix + 190.
- Lucas-Dubreton, J., *Soldats de Napoléon*. Paris, Flammarion, 1948. Pp. 317.
- Mathieu, Georges, *Démosthènes: l'homme et l'œuvre*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1948. Pp. 191.
- May, Georges, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne: Etude sur les sources de l'intérêt dramatique*. (Illinois Studies in Language and Literature) Urbana, University of Illinois Press, 1948. Pp. 249.
- O'Brien, Justin, editor and translator, *The Maxims of Marcel Proust*. New York, Columbia University Press, 1948. Pp. xxiv + 235.
- Pascal, Blaise, *Great Shorter Works of Pascal*. Translated with an introduction by Emile Cailliet and John C. Blankenagel. Philadelphia, Westminster Press, 1948. Pp. 231.
- Patris, Fené, *Jeux de loue*. Paris, Flammarion, 1948. Pp. 258.
- Pei, Mario A., *French Precursors of the Chanson de Roland*. New York, Columbia University Press, 1948. Pp. viii + 105.
- Remacle, Louis, *Le Problème de l'ancien wallon*. Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1948. Pp. 230 + 7.
- Singleton, Charles S., *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge, Harvard University Press, 1949. Pp. 168.
- Sypherd, W. O., *Jephthah and His Daughter: A Study in Comparative Literature*. Newark, University of Delaware Press, 1948. Pp. xiii + 277.
- Wylie, Laurence W., *Saint-Marc Girardin, bourgeois*. Syracuse, Syracuse University Press, 1947. Pp. xiv + 234.

NOTES FOR CONTRIBUTORS

1. All manuscripts should be typewritten and double-spaced with ample margins.
2. Quotations in any language of over four or five typewritten lines will generally be printed in small roman as separate paragraphs (set-down matter). In the typescript such extracts should be in a separate paragraph single-spaced and should not be enclosed in quotation marks.
3. Titles of books and periodicals will be italicized and should be underlined in the typescript. Titles of articles, chapters and poems should be in roman enclosed in quotation marks.
4. In titles of English publications, in titles of periodicals in any language except German and in divisions of English works (parts, chapters, sections, poems, articles, etc.), the first word and all the principal words should be capitalized. Ex:
The Comedy of Errors
 In the *Romanic Review* there appeared an article entitled "Flaubert's Correspondence with Louise Colet, Chronology and Notes."
 Such a repetition may be found in the Preface. (But: James Gray wrote the preface for the second edition.)
5. In an English passage French titles should have the article capitalized and underlined as part of the title. Ex: He read *La France vivante*. In a French passage, the article should be neither capitalized nor underlined. Ex: Il a lu la *France vivante* et l'*Histoire de la littérature française* de Lanson.
6. In an English passage, French and Italian titles should be capitalized as follows. The first word is always capitalized. If a substantive immediately follows an initial article, definite or indefinite, it is also capitalized. If the substantive is preceded by an adjective, this also receives a capital letter. If the title begins with any other word than an article or an adjective, the words following are all in lowercase. Ex: *Les Femmes savantes*; *La Folle Journée*; *L'Age ingrat*; *De la terre à la lune*; *Sur la piste*; *La Leda senza cigno*; *Scrittori del tempo nostro*; *I Narratori*; *Nell'azzurro*; *Piccolo Mondo antico*.
7. Spanish titles should have a capital only on the first word unless the title contains a proper noun. Ex: *Cantigas de amor e de maldizer*; *La perfecta casada*.
8. Word or phrases not in the language of the article, and not yet naturalized, will be italicized and should be underlined in the typescript. Consult the dictionary if in doubt. Ex: *pièce à thèse*, *ancien régime*, *Zeitgeist*.
9. All quotations should correspond exactly with the original in wording, spelling, and punctuation. Words or phrases in quotations must not be italicized or underlined unless they are so in the original or unless it is indicated in a footnote that the italics have been added. Any interpolation in an extract should be indicated by enclosing it in brackets; any omission should be indicated by three periods. Ex: "It is this work [*Le Lys dans la vallée*] which—"; "Il est . . . absorbé par des travaux—."
10. Footnotes should be numbered consecutively throughout each article or book review. In the text the note number should be printed as a superior figure (slightly above the typed line); at the head of the note itself, it should be a figure of normal size followed by a period (on a level with the typed line). Ex: At eighteen, he moved to Paris.¹
 1. John Palmer, *Studies in the Contemporary Theatre*, p. 48.

11. Footnotes should be typed, subjoined to the end of the text, on separate pages.
12. Note numbers in the text always follow the punctuation. Ex: There is no question as to the date of this edition.² As Flaubert stated,³ he was willing to—.
13. Short references included in the text to save footnotes, should be enclosed in parentheses and should not contain abbreviations. In book-reviews this is often the easiest way to make a direct reference to the work which is being reviewed. Ex: In the Introduction (page 10), the author remarks—.
14. Names should never be abbreviated. Even the name of the author of a work which is being reviewed should be written out each time that it is used.
15. All footnotes must begin with a capital letter and end with a period or some other final punctuation. Each note should contain an exact reference to the page or pages in question; the title is rarely enough. If a footnote refers to the same title cited in the preceding note, *ibid.* should be used to avoid repeating the title. If a note refers to a work already cited, but not cited in the preceding footnote, *op. cit.* should be used for a book, *loc. cit.* for an article. Such abbreviations should not ordinarily be used to refer farther back than the preceding page. Since the aim, however, is merely to avoid ambiguity, no rule need be laid down. Ex:
 10. Cross, Slover, *Ancient Irish Tales*, p. 35.
 11. Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, p. 90.
 12. *Ibid.*, pp. 96-97.
 13. W. A. Nitze, "Lancelot and Guenevere," *Speculum*, VIII, 240.
 14. Loomis, *op. cit.*, p. 131.
 15. Nitze, *loc. cit.*, p. 249.
16. In the citation of references the amount of bibliographical detail is left to the discretion of the contributor, but the order of the items should be presented as indicated below. Inclusion of items (3), (4), and (5) is optional with the contributor.

In the case of books cited, the form of reference should be as follows: (1) author's name, preceded by his first name or initials, (2) the title italicized (underlined), (3) where necessary, the edition, (4) place of publication, (5) name of publisher, (6) date of publication, (7) reference to volume in capital roman numerals without preceding 'Vol.' or 'V.', (8) reference to page in arabic numerals, preceded by 'p.' or 'pp.' only when there is no preceding reference to volume. Each item but the last should be followed by a comma; the last item should be followed by a period. Ex:

Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 60.

H. O. Taylor, *The Mediaeval Mind*, 4th ed., New York, Macmillan, 1925, II, 221, 225.
17. Reference to periodicals should include, wherever possible, volume number and page number or numbers. Where it is desirable to give the year also, it should follow the volume number, in parentheses. When it is impossible to give a volume number, the date of the issue should take its place. Ex:

La Nouvelle Revue Française, II (1909), 224.

Les Nouvelles Littéraires, 30 juillet 1932, p. 8.
18. The following periodicals should be abbreviated as follows in footnotes:

Gröbers Grundriss der romanischen Philologie—GG
Modern Language Journal—MLJ
Modern Language Notes—MLN.
Modern Philology—MP
Publications of the Modern Language Association—PMLA
Romania—R
Revue d'Histoire Littéraire de la France—RHL
Revue de Littérature Comparée—RLC
Romanic Review—RR
Zeitschrift für französische Sprache und Literatur—ZFSL
Zeitschrift für romanische Philologie—ZRP

19. The following Latin words and abbreviations will be italicized and should be underlined in typescript. They should be capitalized only when they begin a footnote: *ca.* (about, in dates), *e.g.* (for instance), *et al.* (and others), *ibid.* (not *ib.* or *idem.*, the same reference), *i.e.* (that is), *loc. cit.* (place cited), *op. cit.* (work cited), *passim* (here and there), *sic* (thus), *vs.* (versus). Exceptions are: etc., viz.
20. The following abbreviations will appear in roman type and therefore should not be underlined in typescript: cf., f., ff. (following), fol., foll. (folio, folios), l., ll. (line, lines), p., pp., vol., vs., vss. (verses). Mm and Mlle, MS and MSS (manuscript, manuscripts) should be typed without periods.
21. Headings for book-reviews should follow these models:
Jules Sandeau, l'homme et la vie. Par Mabel Silver. Paris, Boivin, 1936. Pp. 247.
A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. By Professor Henry Carrington Lancaster. Baltimore, The Johns Hopkins Press. *Part I* (1610-1634), 2 vols, 1929. Pp. 785. *Part II* (1635-1651), 2 vols., 1932. Pp. 804. *Part III* (1652-1672), 2 vols., 1936. Pp. 896.
22. All references in the completed manuscript should be verified before it is submitted for publication.
23. Contributors should retain an accurate carbon copy of their manuscripts.





New
Columbia Books

**French Precursors of
the Chanson de Roland**

by MARIO A. PEI

A point-by-point comparison between early French religious poetry and the earliest French epic, the *Chanson de Roland*, which presents a new view of this era of French literature. \$3.00

**Charles du Bos and
English Literature**

A Critic and His Orientation

by ANGELO PHILIP BERTOCCHI

Here is the first volume-length study of a man many consider a major French critic. The author analyzes the critic's studies of English literary figures and presents facts of the writer's inner and outer life. A King's Crown Press Publication. \$3.75

Edouard Estaunié

The Perplexed Positivist

by RUTH CARTER HOK

In this first English study of the late French novelist and scientist, Estaunié's works are analyzed with a view to presenting his attempts to make the mind answer the questions of the spirit. A King's Crown Press Publication. \$2.25

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

Morningside Heights N. Y., 27

Publishers of—
The Columbia Encyclopedia

MIDDLEBURY COLLEGE

Summer

**LANGUAGE
SCHOOLS**

JULY 1 - AUGUST 18



FRENCH • GERMAN • ITALIAN
SPANISH • RUSSIAN

Acquire a real mastery of a foreign language both spoken and written. Obtain a thorough understanding of the country's institutions, literature and culture through the famous method of segregation and concentration pioneered 34 years ago by Middlebury College. Effective teacher training, or preparation for international service. Graduate courses taught by native teachers with foreign and American university experience. Pledge yourself to use *no English* for seven weeks. Earn a Master's degree or a Doctorate, while enjoying the beauty of the Champlain valley in the foothills of the Green Mountains.

For complete bulletin and other information,
write:

**OFFICE OF THE
SUMMER SCHOOLS OFFICE**

Middlebury College, Middlebury 30, Vt.

